37me ANNÉE N° 299

CAHIERS DU SUD

SOMMAIRE

TROUBADOURS ARMÉNIENS

TROUBADOURS ARMÉNIENS

Les annalistes anciens nous content que le Roi Tiridate pendit Saint Grégoire l'Illuminateur au faîte d'un mur, les pieds et les mains ligotés, un mors de cheval dans la bouche, le dos savamment lacéré et frotté de gros sel. Le septième jour du supplice, Grégoire vivait. Tiridate le fit suspendre par les chevilles, ordonna de brûler sous lui du fumier et de le frapper avec des verges. Le septième jour, Grégoire vivait. Tiridate broya ses jambes avec des entraves de bois ; Grégoire vivait. On l'étendit sur le sable face au soleil, on lui comprima la tête dans un étau de menuisier, on l'ouvrit et on gorgea la plaie de sel, de nitre et de vinaigre, on enveloppa sa tête dans un sac plein de cendres ardentes, on lui arracha les entrailles avec des crocs de fer, on l'arrosa de plomb fondu. Grégoire vivait.

C'est un lieu commun que de reconnaître dans cet extraordinaire martyr la préfiguration des destinées de l'Arménie. De cette nation qui ne connaît l'historique ? Assyriens ou Mèdes, Perses ou Parthes, Grecs ou Romains, Seldjoukides ou Arabes, au long des siècles, s'y précipitent. Arménie signifie : route de Dieu. En conséquence : lieu de tempêtes. Les menaces bibliques s'y exécutent. On assiste à une perpétuelle parturition d'Apocalypse. Reste, qu'à l'image de Job, toutes les épreuves semblent être, ici, gratuitement infligées. Mais parce qu'elle est terre de pillage et de dévastation, elle entend bien, en regard de la mort, l'être aussi de résurrection.

Et de cette volonté, la poésie témoigne. Non exténuée par le fatalisme, ni retournée contre soi, et ne se délectant jamais à augurer de son propre néant, mais, bien au contraire, faisant sa principale vertu de l'acharnement à vivre, à l'aide de tout, malgré tout. Comme Grégoire l'Illuminateur, qui met son héroïsme à vaincre la mort, elle exige d'*être*, car le silence lui paraîtrait trahir la puissance même de Dieu.

•

Au vrai, que l'Arménie se soit éprise de l'Occident reste, aux yeux de l'Asie, le plus grand crime. Il éclate à ce long commerce avec la Grèce.

Le génie d'assimilation du peuple arménien, encore qu'il ne pût rompre tous les ponts qui le reliaient à l'Asie, n'eut de cesse qu'il obtint, pour se prémunir contre elle et s'en distinguer, des appuis occidentaux.

L'Occident séduisait par ses pouvoirs de métamorphoses. Il opposait à cette sorte d'intemporalité asiatique, une incessante variation des accidents de l'esprit et de l'histoire. De la Grèce, toute puissante alors, venaient des lois, des mœurs, des arts nouveaux. C'était pour l'Arménie une occasion de Renaissance. Mais, comme tout génie voulant en imiter quelqu'autre, le peuple arménien copia peu, inventa beaucoup. Et sans doute sa forte singularité, ses vertus autochtones irritèrent-elles les peuples voisins ; et, au plus haut degré, quand, quelques décades plus tard, l'Arménie se plaça sous l'égide du Christ.

Ce fut la guerre des Dieux. Excellent prétexte, comme chacun sait, pour justifier celle des hommes. Elle fut si odieuse, nombreuse, et d'un apparât si barbare qu'on finit, en Occident, par la supposer légendaire et par en sourire.

Pouvait-on croire à ces sérails gorgés de femmes et d'enfants volés, à ces milliers d'être dépecés à l'arabe, à ces soldats emmurés et brûlés, à ces femmes se jetant du haut des précipices du Caucase en chantant des cantiques, à ces viols, à ces bébés embrochés sur les baïonnettes ou sur les pals, à ces famines terrifiantes, à ces prêtres enduits de bitume ou de pétrole et brûlant, et à ces poètes fracassés à coups de yatagan devant le maître-autel ? Ainsi durant des siècles. Excès d'une rhétorique du meurtre tel, qu'il ennuie jusqu'au sadisme !

Tout ce que purent accomplir ces désastres fut d'exciter le goût du bonheur et de son incarnation.

•

Sans doute peut-on voir en Arménie une coïncidence parfaite du paganisme et du christianisme. Coïncidence si parfaite, à notre sens, que ne se produisit pas, à l'inverse de l'Occident, ce brusque retour

à l'antiquité, ne fut-ce que dans l'ordre de l'esthétique. Point de renaissance d'un passé, mal aboli dans l'inconscient populaire. Point de redécouverte, d'entretien et de nostalgie d'une beauté disparue, et point de correction de la sensibilité et de l'esprit, en conséquence de cette nostalgie. En Arménie, définitivement, le Christ a changé en lui-même les Dieux païens.

A dire vrai, ceux-ci laissèrent peu de marques. Sous leur hégémonie, l'écriture arménienne n'existait pas. Les lettrés usaient du grec. La religion, l'histoire, la poésie et les sciences proprement arméniennes étaient orales. (Cette forme de civilisation meurt toujours d'une simple perte de mémoire). Le Christianisme assura son règne d'autant plus aisément que les religions antérieures s'étaient détériorées, sinon dans l'inconscient populaire et les mœurs, du moins dans les dogmes. Il y eut, certes, les inévitables luttes intestines, les angoisses, les colères et les obstinations fanatiques, mais c'en fut fait bientôt. L'Arménie fut chrétienne et le fut toute.

Le Christianisme, nous l'avons dit, poussa ce peuple à exalter ses activités. En effet, dès son avènement, l'artisanat, le commerce avec l'Europe et l'Asie s'accroissent.

Un prêtre, le vartabed Mesrop invente l'alphabet. L'écriture se forme. Des jeunes gens qui revenaient d'Athènes et de Byzance, où ils parachevaient leurs études traduisent les plus célèbres livres de théologies, d'histoires, de philosophies, de sciences, de poésies Occidentales.

La littérature arménienne commence. D'abord affinée par les esthétiques de Byzance et de Syrie, et, très autochtone bientôt. Tous les arts se déploient avec une vigueur extraordinaire. Palais, monastères, églises, monuments surabondent. L'Arménie influence à son tour Byzance et les pays voisins. C'est l'âge d'or, le Vme siècle.

Mais une si brillante autonomie ne pouvait durer. Byzance la tenait en sentinelle devant l'Asie. La Perse s'irritait, voulant la retourner contre l'Empire. Elle parvient à fonder un parti arménien, attaché aux derniers vestiges du paganisme et qu'appuie la cour de Ctesiphon, lui donnant charge d'anéantir le christianisme, l'esprit occidental, et, par delà, Byzance. L'efficace, comme il se doit, fut de mettre l'Arménie en révolution. La jugeant affaiblie à point, la Perse y lance ses troupes; Byzance, aussitôt, les siennes, et la dynastie Arsacide s'écroule. L'individualité politique

est détruite. Désormais, l'Arménie ne peut plus compter que sur ses vertus de résistance.

La poésie s'enrichit aux catastrophes. Elle fait son pain quotidien de cendres, à seule fin d'une plus vivace et insolente beauté. La malheureuse Arménie est enfin prête pour les chefs-d'œuvre.

•

La poésie proliféra en trois grands courants. Poésie savante. Poésie des troubadours. Poésie populaire. La première, exclusivement religieuse et presque toute conçue par des moines et des prêtres ; la seconde empruntant tour à tour ses modes aux savants et au peuple ; enfin, la troisième, recréée au jour le jour par de simples artisans et accompagnant les amours, les fêtes, les travaux et les deuils. Chacun de ses courants use de tous les genres : poèmes mystiques, historiques, hagiographiques, gnomiques, didactiques, érotiques et magiques, etc... On désespère de réaliser une anthologie assez complète devant de telles profusions.

Et l'on désespère plus encore, lorsqu'il s'agit de présenter, comme nous le faisons ici, quelques poètes entre mille. Il faut en quelque façon prendre parti pour l'injustice. Encore nous consolons-nous d'avoir, néanmoins, fait la part belle à deux admirables poètes. Il s'agit de Grégoire de Narek et de Nahabed Koutchak.

Ils sont en Arménie les plus illustres ; si grands poètes, qu'on alla jusqu'à les sanctifier.

Près du mont Ararat le poète, dans l'âme du peuple est, grâce à la « sainteté du langage » un représentant de la divinité, souvent plus écouté que le prêtre, et par cette prérogative, mérite tous honneurs, même s'il passe sa vie, comme Koutchak, à écrire des poèmes érotiques. La beauté, semble-t-il, justifie tout. Quel diable, pense-t-on, pourrait ajuster d'aussi splendides paroles, puisque étant, par essence, la laideur ?

Toutefois, si la sainteté de Koutchak nous semble hasardeuse, celle de Narek semble juste et arrachée de haute lutte. C'est à la vérité un homme du Déluge. Nous voulons dire qu'il est le poète de la punition. Est-il, en d'autres poésies, un univers à ce point happé par la foudre, râclé jusqu'aux os, conspué par l'armée des anges ?

Non que le poète se délecte à ce spectacle de l'avènement de la justice. Il a trop horreur, comme tout Arménien, de la mort et de l'anéantissement des formes. Mais il sera poussière. Mais il sera subtilisé... Sans doute n'est-il pas juste d'être sauf. Le pur n'a que faire de l'impur et Dieu est innocent. Bien plutôt, serait-il juste d'être anéanti. Il ne reste donc d'autre voie que d'enchanter Dieu de notre amour; de tenter, par des lamentations infinies, de l'adoucir; de l'induire en une douce injustice de pardon ; d'opérer, par un retournement contre soi, dès ici, une *catharsis* des malfaçons de l'âme; de prévenir, par nos propres punitions, le jugement dernier. C'est dire assez quelle importance prend alors le langage. Il juge et convertit. Il exorcise les monstres; enfin, il se doit d'accorder à une mort très humble, le paradis.

Et sans doute, Narek, mieux que quiconque, veut jouir en perfection et en éternité des plus belles formes et des plus absolues. S'il décante en soi la terre et la torréfie, c'est qu'il ne la tolère pas périssable. Dès lors les seules beautés, les seules fleurs, les seuls êtres qui ne trahissent plus, tant ils sont royaux et purs, ne peuvent être que du ciel... A l'extraordinaire violence de la supplication, à l'humiliation forcenée qu'il exige de soi, à cet impératif catégorique de la prière, on devine quelle dut être la passion de ce moine, sa sensualité et de quel enfer l'Eden peut naître.

L'important pour Narek est de devenir juste envers soi. On ne le peut qu'en se condamnant sans pitié. Toute chose suspecte doit être dénoncée et abattue. D'où cet extraordinaire abaissement de la personne. Le poète ne se croit plus même vivant, mais parle dans sa tombe et déjà réduit à l'état de cadavre. La poésie (Narek nourrit pour elle autant d'espoir que de méfiance) ne doit plus être que ce « soupir des profondeurs de la mort ». Qu'elle le sache ! Il la rabat sans cesse sur sa propre cendre dès qu'elle ose se délecter à son seul bruit. Mais à se violenter de la sorte elle s'exalte. Et jamais n'atteint-elle à d'aussi merveilleux prestiges, que lorsqu'elle désespère de s'exorciser d'elle-même.

Tout cela, certes, participe d'une rhétorique (l'Orient, plus que partout ailleurs s'en prévalut toujours) et dans Narek, elle est autant un ordre religieux qu'un ordre esthétique. Reste que l'ingénuité et la sauvagerie amoureuse de l'enfance surent lui réserver une miraculeuse incarnation. Les lois, ici, deviennent sang et muscles. La divinité même se revêt d'une chair qui pour incorruptible qu'elle soit est une forme, et non point idée ou quelque effrayant invisible.

Du reste, tous les poètes de l'Orient concrétisent leurs pensées ou leurs sentiments. La gloire et la récompense d'être restant le pouvoir de donner forme à tout ; ne fut-ce que par la nomination des choses et de leurs rapports.

Enfin, Narek eut cette vertu de réduire les particularités de son propre destin à s'incorporer en celui d'un peuple. Trouver en soi ce qui est commun à tous. Ne retenir que ce qui est le *même*. Cette identification s'accomplit, en Narek, par une obéissance aussi absolue que possible à un dogme. La loi divine devient le truchement permettant de communier avec cette seule âme *vivant de vie* que chacun possède. Les disparités personnelles, à ce point, s'abolissent. Nous participons tous, enfin, de l'unité.

D'où l'extraordinaire ferveur que les Arméniens éprouvent pour le Livre des Lamentations. Ces prières reconnaissent chacun et chacun s'y reconnaît. Le peuple, pendant mille ans, y puisa des exorcismes et celui, surtout, qui guérit des affres de la mort. On plaçait, on place encore ce poème sous l'oreiller des agonisants, et dans les cercueils. Destin très admirable d'une poésie ! Elle saura, par sa vérité et sa beauté, adoucir la justice.

Narek a deux tombeaux. L'un, au monastère de la province de Van, dont il fut le père prieur, l'autre, au village d'Akn, en Asie-Mineure, lequel, depuis, porta son nom. Quand l'envahisseur Sennecherib occupa la province de Van, les Arméniens ne consentirent pas à s'exiler sans emporter avec eux quelques ossements du poète. C'était peu après l'an mille...

●

Les Arméniens vont en pèlerinage chaque année au tombeau du Saint de Kharagonis, Nahabed Koutchak, non pour méditer sur les périls de la mort, mais pour vénérer le printemps : celui qui dort ici depuis le XVIme siècle, ayant appelé toute sa vie l'excès des amours, des roses et l'avènement du paradis perdu. Si Narek se dépouille du monde au nom de l'Eternel, Koutchak, lui, demande à l'éternel de lui laisser la beauté du monde. Peu importe que la mort s'empare une à une des choses, si, çà et là, se rencontrent ces miracles de vivre qui consolent de la mort même !

La douleur de disparaître sans avoir jamais possédé cette femme stellaire dont tout à son entour semble annoncer l'avènement, et l'inanité même de

l'espoir, attiseront la volupté de vivre. La faillibilité de tout rend plus intense et grave la jouissance.

Koutchak, poète de l'amour-passion, espère une soudaine métamorphose. Etant belle, Dieu la pardonnera. A vrai dire, l'ancienne Déméter de l'Arménie, la déesse Anahit, paraît être son égide, bien mieux que la Mère du Christ; Anahit ou simplement quelque jeune Arménienne trop belle... Cosmique aussitôt que le poète l'aperçoit; ornée d'étoiles, des fureurs de la mer et des attributs angéliques; divine déjà, mais bientôt disparue... C'est au fond, le jeu des saints à l'état sauvage.

Leur exercice est de tendre vers des divinités assez complices pour ne pas les désespérer ; assez absolues pour attiser toujours leur désir sans l'assouvir jamais.

On a comparé Koutchak à Omar Kahyam. S'il n'a pas comme ce dernier, le goût de la sentence didactique et le fatalisme désabusé, il en a la maturité verbale et la sensualité. Plus familier que le poète Persan, moins homme de cour et moins érudit, il possède à un plus haut degré l'intelligence des corps. Son épiderme en sait long. Il lui suffit de l'écouter vivre et toute une expérience s'élabore. Il ne se réfère presque pas à l'esprit, mais toujours au cœur et aux sens. Il savoure leur impatience. Il excelle à les passer au feu du langage. Grand poète en ceci, que le désir, chez lui, ne peut éviter d'écrire ; et, quoique il use sans gêne d'une rhétorique amoureuse commune à tous les Orientaux, il n'en traduit pas moins les exigences les plus pressantes et particulières de sa passion.

Il est le plus célèbre troubadour d'Arménie; sa renommée a dépassé les frontières. Très aimé des Persans, dont il influença beaucoup de poètes et très aimé des Occidentaux ; sans doute parce qu'en lui l'Occident et l'Asie se rejoignent et se corrigent .

●

A la suite de Koutchak beaucoup de troubadours s'engagèrent. Ce sont des moines de la poésie. Aveugles de naissance, le plus souvent, ils optèrent dès leur enfance pour cette sagesse de la folie. Ne se mariant pas, afin de rester libres, n'ayant maison, ni autre métier que de composer des poèmes, ils ont pris pour règle le célèbre : « Voyez les lis des champs; ils ne sèment, ni ne moissonnent... ». Ils vont de village en village. Toute la population se précipite pour les

entendre. Pleure-t-on un mort ? Ils disent un chant funèbre en s'accompagnant sur le saz (1). Fête-t-on un mariage ou une naissance ? Autres poèmes encore. Les auditeurs émerveillés les choient et les nourrissent. Ils refusent tout argent; parce qu'inutile. Ils ne s'attardent jamais en un lieu. Leur vie, à la lettre, est de passer.

Mais ils ne sont pas des poètes populaires. Leur langage est subtil et savant. Ils reçurent presque tous une éducation poétique très rigoureuse. Rompus à toutes les subtilités de la prosodie (innombrables là-bas), ils entendent bien sauvegarder les formes les plus hautes et sévères du lyrisme. Comme jadis en Grèce, en Sicile ou en Allemagne, ils organisent des concours attirant une affluence considérable.

Leur art frappe par la luxuriance des ornements. Ces aveugles dessinent, colorent, irradient leur nuit au point qu'il n'est pas de jour plus solaire qu'elle. Leur cécité s'éblouit sans fin de la transfiguration de l'invisible. Un mot fait naître en eux un soleil ou une fleur. D'où l'émoi qu'ils éprouvent à nommer les objets les plus précieux ; ceux même qui magnifient le désir. C'est vouloir que la parole, non seulement suscite une forme, mais que celle-ci égale la forme réelle et lui ressemble. Et le miracle est que, précisedent, elle lui ressemble. La puissance du rêve, chez les troubadours, loin de « déformer » notre réalité, tend à la préciser. Mouvement contraire, nous paraît-il, a celui de beaucoup de poètes ordinaires (2).

●

Leur influence fut considérable sur la poésie savante et la populaire. Ils séduisaient au point que des évêques, et des plus austères, se mirent quelquefois à les suivre et à composer ingénuement des poèmes de priapées aussi beaux qu'insolites, quitte à jeter ensuite aux orties le petit violon diabolique, avec un grand tremblement.

●

La poésie populaire va de soi. Il lui suffit d'être sel, feu, élément. Prête à tout. Sa vivacité en Arménie

---

(1) Petit violon primitif.

(2) Par malheur, maints d'entr'eux obéissaient à la tradition orale. Ainsi, beaucoup d'œuvres se perdirent. La somme des poèmes que nous possédons provient soit de copistes qui les recueillirent, soit de poètes savants qui les imitèrent, soit des troubadours qui préférèrent écrire leur poésie au jour le jour.

étonne. Ce peuple pacifique ne peut s'en passer. Elle en divinise le malheur. Il n'existe pas de gens du peuple n'ayant dans la mémoire un livre de poèmes, de toutes formes, de tous genres et pour tout événement.

Le byzantinisme, le baroque oriental, le vieil inconscient païen en elle se déversent ; analogies, métaphores imprévisibles, variétés métriques incroyables, pour vaincre en des combats du sang quelquefois terribles. La poésie, ici, marche contre tout ; et qu'elle ne soit pas policée aussi subtilement qu'elle l'est dans des nations plus tranquilles, lui confère une crudité de beau plus émouvante, parce que plus urgente. Il faut faire feu, coûte que coûte. Elle exigerait, en justice, qu'on lui consacrât trois énormes volumes, tant elle prolifère rapidement et sous les formes les plus diverses.

Elle aussi se console mal de la précarité du bonheur et de la gloire. Elle est née d'une terre trop illustre par sa beauté pour oser abdiquer de l'espoir même. Elle ne peut oublier qu'elle s'élève sur les lieux du premier paradis, et qu'en dépit de tous les déluges, c'est sur son Ararat que la clémence divine déposa, pour un nouvel avènement de l'homme, l'Arche de Noé.

LUC-ANDRÉ MARCEL.

N.D.L.R. — Les poèmes qu'on va lire sont à peu près inconnus en Occident. Une tentative de traduction de quelques-uns de ces poètes, publiée par le *Mercure de France,* en 1906, a été faite par M. Tchobanian, poète et humaniste arménien vivant, qui s'est acquis auprès de l'élite française une légitime réputation. Luc-André Marcel s'est surtout efforcé de rendre ici, dans notre langue, la vigueur poétique du texte primitif.

Il fut aidé dans cette tâche — surtout pour Grégoire de Narek — par Mlle Tirouhi Zarapian, secondée par M. Arto Ariazn.

GRÉGOIRE DE NAREK *
951-1010 environ

LE LIVRE DES LAMENTATIONS

I

Il se crispe, le ciel, et toute l'épaisse terre tressaille; comme les vagues de la furie, l'un contre l'autre, ils s'élancent et soudain, se pétrifient. Dans un violent travail d'entrailles les monts de l'immense terre s'effondrent; et la pierre chauffée à blanc, elle ruisselle; et tout élément est décomposé. Le bouleversement des cieux accomplit les ultimes métamorphoses; toutes les créatures ressuscitent en chair nouvelle; nos actes dérobés se dénudent, nos secrètes passions s'exposent, sur notre peau est peint notre comportement caché. Au tribunal, il monte, le Roi du Ciel, et sa main saisit les sentences.

Malheur alors ! Deux fois sept fois malheur, selon la mesure du nombre d'ici-bas où s'enclôt l'infini des chiffres !

En ce jour du plus grand péril, que pourrai-je faire, moi, âme lamentable ? Puisque les cohortes des Lumineux, et les conclaves des Elus à qui le bonheur porte gloire, frissonnent et chancellent, tant est insupportable la terrible vision du jugement, moi, fils misérable de la mort, comment oser apparaître ?

(*) ŒUVRES : *Odes mystiques, Livre des Lamentations, Mémoires, Panégyriques.* Le millénaire de la naissance de Narek sera fêté l'an prochain. A cette occasion, les *Cahiers du Sud* se proposent de revenir sur ce poète étonnant qui est l'égal des plus grands poètes mystiques. Ils lui consacreront l'étude spéciale qu'il justifie, suivie de nouvelles traductions.

II

Œil ouvert dedans ma prison,
Œil de l'Œil dans mon cœur secret,
Silence qui sais ma parole,
Immobilité qui me meus,

Je me sacrifie, je me sacrifie
moi, très vil, moi de paille et poudre,
moi par Lucifer encorné,
je me sacrifie devant Toi.

Je soupire. Je lamente.
Mes larmes corrodent mes joues.
Ma maigreur brûle de tristesse.
Moi très vil, moi de paille et poudre,
je sèche d'un cruel désir,
mon cœur est un fruit pourrissant.

Ma volonté, ma volonté
à droite à gauche crie vers Toi !
Elle entraîne ma chair épaisse
à coups d'éperon déchirant.

Douceur que j'aime, grand diamant,
respire ma noire fumée
imbibe de feu mon ordure,
cloue ton soleil dedans mes os,
change mon épeautre en rayons.

Reçois doucement, ô Miséricorde,
Reçois doucement, reçois doucement,
le sanglot de ma langue lourde;
— ma langue est sèche et difficile
je suis pauvre et vil.

Que monte à ta dextre terrible
de ma chambre de perception
— noire et vile, de paille et poudre ! —
le présent de ma volonté,
sacrifice très misérable.

.. ..

IV

Ton nom, qu'il brûle sur mon toit.
Que Ta main brûle à mon plafond.
Que sur le seuil de ma cellule
Ton Sang brûle en forme de croix.
Mon talon quand il veut sortir
brûle-le d'une marque forte.
Que ton Feu garde mon grabat,
qu'il purifie mes couvertures ;
que ton Feu traverse mon cœur,
afin que ma pureté dure et brûle.
Dans cette nuit d'une insondable profondeur
que mon repos soit semblable à la mort,
joie parfaite du feu qui brûle.
Que le feu des Elus intercède pour moi,
que ma brûlure il sauvegarde.
Feu tout-puissant ferme trois fois,
enveloppe et scelle trois fois
les fenêtres de ma maison.
Feu tout-puissant ferme et scelle trois fois
les fenêtres de ma pensée,
et les fenêtres de mes sens,
afin que mon espoir dure et chante.
Que je sois intact ! Que je sois intact !

V

Et que dois-tu faire à présent, ô âme perdue ? Où te cacher ? Comment te libérer et t'enfuir de la prison des crimes ? Puisque innombrables sont tes dettes, sévères les reproches et les réprimandes immortelles. Puisque les Anges sont sans pitié et incorruptible le Juge, tout-puissant le Tribunal et les maîtres de la scène impartiaux, puisque les menaces horrifient et que les punitions sont impitoyables, redoutable le jugement et les accusations exposées au grand jour; puisque les fleuves sont brûlants et les ruisseaux infranchissables; puisque la ténèbre est serrée, le brouillard opaque et la fosse infecte, puisque l'agonie est perpétuelle, et le Tartare dévorateur et que nul n'échappe aux grands froids.

Indigne, ô mon âme, pécheresse, ouvrière de méchanceté, ô mon âme, et prostituée, chargée de tous les vices, terre d'ordures !

Ce fruit de tes propres œuvres tu l'hériteras, toi qui pris toujours la route oblique et dévias de pureté, et t'éloignas de justice et décence, toi qui égaras tous les délices que te réservaient les dons de ton âme. Tu l'as portée à son comble la colère du Roi Tout-Puissant, de l'Envié de tous.

VI

O le vent m'a très dur frappé.
O la grande mer a crié
crié contre ma lâcheté.
Les tonnerres m'ont fracassé,
les foudres m'ont enveloppé.

Ainsi fouetté de pluie mortelle,
conspué par le cri du feu,
entraîné par ma main sauvage,
cassé sous le poing du Torrent,
troué par le doigt du Printemps,
lamentable dégringolade,
mâchant une vase étrangleuse
fardé d'une noirceur fétide,
embroussaillé dedans la boue

Tu me parles. Je n'entends plus.
Tu cries vers moi. Je n'entends plus.
Tu m'ordonnes. Je n'entends plus.
Tu me heurtes. Je ne sens plus.
Tu m'éveilles. Je ne sens plus.
Tu me blesses. Je ne sens plus.

VII

O Seigneur, prends-moi en pitié, ce jour où me fuira le souffle, et quand sur le sommet se lamentera le navrant regard de mes yeux et que par l'esprit je verrai l'inévitable route et le hérissement de ses périls. Lorsque j'élèverai le regard vers le toit de ma demeure et que s'y ouvrira la porte fatale et que, misérable, les traits convulsés, les doigts frissonnants, la gorge chargée de râles, la poitrine sifflante, l'âme oppressée de l'angoisse des innombrables doutes, à l'agonie, ma chétive voix pleurera sur les fautes celées dans la profondeur de mon être... Lorsque moi, qui, aujourd'hui, pare mon style et fièrement déclame et me pavane et me rengorge, je croulerai tué, cadavre stupide, parole tranchée, mains roides, membres mous, lèvres soudées, yeux clos; bois immobile, tronc à demi-consumé, marbre

insensible, muette effigie, substance privée de souffle ; vision de misère, statue de lamentation, face du malheur, pitoyable visage, déplorable apparence, langue à jamais silencieuse ; herbage séché, fleur toute dépouillée, beauté qui s'écoule, lampe morte, gosier vide, cœur déserté, trompette étouffée, source asséchée ; corps qui pâme, ventre en corruption, tente déliée, branchage brisé, articulations détachées, arbre scié, racine arrachée, maison que tout abandonne, prairie moissonnée, plante extirpée, réserve égarée, ordure enterrée, objet dégoûtant qu'on repousse, embarras qu'on balaie, squelette méprisable, cendre inutile qu'on foule aux pieds. Rien.

VIII

Et maintenant, traîné par la terreur divine
au comble d'une ardeur pure et violente,
Mère ô Mère de Dieu, je te supplie.
Ange tiré des reins profonds de l'homme,
Grand feu conjoint aux formes de la femme,
Reine enceintée par le Glaive de Dieu,
comme l'air pur et l'eau limpide,
lumière égale élancée sur l'Eden,
Très haute et chaste Etoile de matines
précieuse bien plus que la dalle infoulable
scellée d'or pur au Saint des Saints,
Siège de la Promesse joyeuse,
Arbre de Vie gardé par trois rideaux de flamme
Ta langue en ton palais brûle comme une lampe,
Ta parole forme la rose,
Ta main verse le jeune lys,
Ton sein est coupe de violettes,
Encensoir gorgé d'Oliban,
pure senteur, essence incorruptible,
quand tu marches dans ta beauté

des lueurs tombent de ta robe.
Avec ta pureté que rien ne tâche,
avec ta sainteté pucelle de souillure
reçois mon cri de suppliant : J'ai foi en toi.
Tresse ma lourde nuit à tes flammes heureuses,
Arbre béni ! aumône-moi ! protège-moi !
pour que né de nouveau dans ta lumière,
conçu dedans l'innocence parfaite
ma vie s'exalte en ton Fils Jésus-Christ.
O confessée mère des misérables
Ta force soit en moi d'un tel amour
qu'il m'entraîne devers l'auberge préparée
au delà du val de détresse.
Fais de mon angoisse allégresse,
du pied si lourd aile rapide.
O Toi qui sut la douleur d'Eve
intercède, demande, prie,
car la moisson de ta Parole se mesure
selon ta Pureté infinie.
Toi, louée entre toutes les femmes,
connais mon péril, aide-moi !
Une goutte seule du lait
dont s'abreuva le Fils de l'Homme,
pleuvant en moi, me ferait Vie !

IX

Seigneur de la Miséricorde, flot de la charité, dispensateur de la Bonté, Fils du Très-Haut, Seigneur Jésus-Christ, prends toi de pitié, donne l'amour et le pardon. Regarde ma peine, jette un clin d'œil sur ma consternation. Abaisse-toi jusqu'à ma misère, et vois que la déroute, en mon agonie, est sans remède. Oh ! sois compatissant à la fureur de ces passions qui m'ont perdu. Touche, toi, le seul médecin, mes plus abominables vices et mes douleurs ; tends douce-

ment l'oreille à ce pitoyable gémissement; écoute, l'insondable gouffre de mon tombeau sourdement vers toi soupire; laisse que s'enfonce en cette ouïe qui sait surprendre toutes choses, l'imploration de cette voix huchant sur mes membres usés. Et parce que l'âme vivant de vie n'est pas corrompue, aime-moi d'un amour miséricordieux et inaltérable. Prends doucement en part mon insupportable faiblesse. Ne me garde pas rancune de mon image morte. N'entre pas en examen de justice sur ma face où s'est tu le souffle. A qui si longtemps a souffert, n'inflige pas les douleurs nouvelles. Je ne suis qu'une faïence brisée, ne lutte pas durement contre moi. La sentence de mort déjà m'a condamné, ne te fâche plus, la cellule s'est écroulée, n'abats plus ton fléau. Le chien a été tué, vas-tu jeter la pierre ? Sur le pou écrasé lanceras-tu la foudre et le tonnerre ? Je ne suis que terre vile, ne rugis pas sur moi comme tu le ferais contre le Superbe. N'appelle pas en jugement ce peu de cendres inutiles ! Vois ma poussière, elle s'envole et disparaît. Croiras-tu qu'elle ose la guerre ? L'écœurante boue, ne la déclare point ton ennemie. Ne frappe pas comme le pugiliste, l'inepte abomination que je suis. Car le bois mort je suis et que l'on jette. Oh ! ne le garde pas pour exciter l'incendie des Géhennes. N'accuse plus celui qui par tant et tant de mots et si longtemps s'est accusé !

•

Voici les durs et consternants chagrins et les supplications qui doivent toucher jusqu'au misérable fond de la nuit funéraire. Que ta parole sacrée affirme très haut, Seigneur, que, conforme au cœur du suppliant, je dois rester inaltérable; car maintenant, semblant vivre, je parle, mais, pour toi, ô mon Inaccessible, je suis mort.

NAHABED KOUTCHAK
(commencement du XVI[e] siècle)

CHANTS D'AMOUR

I

Tes yeux sont une mer debout aux portes de
[l'Egypte.
Tes cheveux les flots noirs dénoués par le vent.
Comme un palmier ton corps s'élance
et ton visage est une pomme ronde sous la feuille,
radieuse bien plus que la rose Kafour
déployant sur le ciel une rougeur intense.

II

Lune déserte, glissant là-haut
où t'enfuis-tu par cette immense nuit ?
T'écornant à chaque lucarne
tu vois les belles endormies :
leur chemise s'est dégrafée,
ton feu blanc roule sur leurs seins
puis, réfléchi de là jusqu'au zénith
ternit le brasillement des étoiles.

III

O inconnue qui m'as aimé
de quel chemin mystérieux vins-tu ?
Toute la flamme de tes manches
tu l'as renversée sur mon cœur.
Et cet anneau que tu formas
pend à l'oreille de mon cœur.

IV

Mes yeux, cernez-vous de flamme et brûlez.
Ma langue, arrachez-la, qu'elle se taise.
Qu'un couteau me coupe le cœur.
Pourquoi aimer ? Je souffre sans patience.

V

Mille fois belle ! Pomme du Paradis !
Corps délicat tiré de canne à sucre,
joie bien plus belle que beauté.
De tes longs yeux la pointe m'a percé.
Malheur à moi ! Toute la terre ensorcelée
ne peut offrir refuge à ma blessure.

VI

Dure je suis, ainsi le rocher nu,
haute comme le haut voyage de la nue.
Celui-là seul, archer vaillant,
tendant l'arc de corne de bœuf
dont la corde est boyau de loup
pourrait, s'il existait, frapper mon cœur.

VII

O vals et monts, j'ai perdu ma fiancée !
Arbres et rocs, est-elle en vos écorces ?
Ponts de la nuit glissa-t-elle sur vous ?
Je m'endormais et, légère, elle a fui...

VIII

Mon basilic ! ô ma fleur d'amandier !
Saignure de grenade et pâte d'amandes !
Rose aux cent feuilles ! Solitaire !
Ta lèvre est l'excitant citron !
Et ta langue, le rossignol
clamant dans la nuit du printemps.

IX

O mer, change ta vague en encre !
Roseaux aigus remplissez mon plumier !
Moines ! Savants à la tête subtile
vous tenterez en vain de déchiffrer
toute la peine dans mon cœur, toutes mes larmes.

X

O bienheureux qui enleva sa bien-aimée.
Après leurs pas le pont fut emporté.
Après leurs pas tomba la neige.
Mais lui dans un jardin du plein été
embrasse sa belle au menton.

CHANT D'ÉMIGRÉ

O moi qui vais comme va l'eau courante,
Dieu seul dira ma route et ma langueur.
Quel passant fixera la croix sur ma poitrine ?
joindra mes mains ? clora mes yeux ?
qui couvrira mon corps de terre douce ?

Au grand midi je suis la flèche projetée;
je demeure où le poing de l'étranger me lance.
Au grand minuit je tombe comme l'arc
après le tir, sa corde détendue.

GRÉGOIRE D'AKTHAMAR *
(commencement du XVIe siècle)

A LA SAINTE VIERGE

Reflet Divin ! Ressemblance Parfaite !
Cristal exact tombé du sourire de Dieu !
Ton Verbe est Faveur Spirituelle !

Comme le clair printemps venue
dans un jaillissement des Eaux Profondes,
tu es Délivrance et Salut !

Haut jardin de pure présence,
bel orme fin qui vit de Vie,
rose solaire épanouie,
Terre de vin miellé ! arcane du soleil !
Tu es sur nous ce clair nuage.
Ton pied fleurit au fond des mers.
De tes doigts jaillit une source.
Qui n'en but jamais ? Qui n'en but jamais ?

Vierge de bonté pure ! Vierge élue !
tu affames, tu rassasies.
Ton pain de feu tue et recrée.

Accours sur les vents légers !
Toi qui ta Force bus au cœur du Tout-Puissant
sois en nous diligente Abeille.
Miel de Sapience et Vol d'Amour.

(*) Il reste de lui une vingtaine de poèmes dont quinze ont été publiés à Tiflis, en 1898.

Ta danse à coups sourds frappe la colline.
Ton chant exalte un brûlant pollen.
L'Univers entier s'en abreuve !

Ton sein est lampe lumineuse.
Ton souffle est nourriture et paix.
Ton sourire est huile d'amandes.

O Miroir pur de l'Euphrate et du Tigre,
anneaux étoilés couronnant la Terre !
Fleur de grâce infinie ! Fleur imprégnée
de rare essence en Paradis.
Jeune chevelure du pampre ! Coupe profonde
qui ruisselle d'Or et de Sang !
Rose prime à la joue de l'Aube !
Fleur hamaspur incorruptible !

Ton pain secret le Soleil le prépare !
Ton vin secret est vendange de Nuit !

Perle brûlant dans les yeux de la mer !
Or d'Arabie ! Safran des Indes !
Fleuve de Nard et d'Aloès !
Septuor de parfaits diamants !
Rouge escarboucle de Pishon !
Agate ! Rubis ! Chrysolite !
Topaze irriguée de musique !
Langue d'argent très épuré !
Cristal d'un gel jamais souillé !
Neige d'Avril ! et tulipe de Juin !
Froideur pure ! Chaleur pure !
Silence et Clameur purs en soi !
Torche de Terreur Insondable !
Armure d'airain cuit sept fois !
Tonnerre au profond des Armées !
Chef au front couronné de foudre !

Tu es Laurier ! Platane ! Cyprès !
Arche bâtie d'un bois terrible !
Pacte d'Alliance éternel !
Tu es la colère des Eaux !
L'Arbre énorme fendant la Terre !
Colère de Gabriel ! Feu du Ciel !
Racine des larmes profondes !

Tu es maison de grâce et de sagesse
gardée d'un feu terrifiant.

O sauvegarde-moi qui te supplie !
Toi qui pressas la bête noire
d'un talon de perle et d'acier !
Sauve un long désir qui te prie !
Apparais, dansant dans ta gloire !

SERGAVAK DE BERDAK
(XVI[e] siècle)

ÉLOGE DU VIN *

Fruit d'Honneur et de Royauté
Beau de Beauté essentielle,
Voici ton éloge, ô raisin.

Pesante pierre précieuse
Tu es rondeur suave et lisse;
tortils de ta robe sont d'or,
tu es des perles sur de l'or.

Blanc ou noir ou rouge solaire
jaune comme l'ambre ou l'encens,
au secret du cœur tu projettes
feu limpide, sage folie.

Immortalité de ce monde,
tu encombras les bras de l'ange
quand il vint visiter Noé.
Tu fus la très juste allégeance.

Je te coupe, je t'emporte,
je t'écrase, je t'agite,
ah ! débonde-toi, fleuve noir,
exalte ta danse en ma gorge,
Feu sans feu, claire nuit brûlante,
rose future dans ma tête !

(*) Poème trouvé dans un manuscrit daté de 1617.

Les Rois de neige et d'or, les Juges,
les graves Seigneurs pleins de guerre
s'agenouillent au bord de Toi.
En tes rubis leur loi se pense.

Par Toi, fleur d'argile et de foudre,
Celui qui presse mille serfs
dedans ses paumes orgueilleuses
s'oublie tout dans un chant d'amour.

Celui, clouant dans sa poitrine
l'aigle rouge aux yeux de colère,
soudain pleure d'un rossignol.

Celui qu'amour déçu tourmente
ainsi que l'arbre gel et vent,
Son front est suave grenade.

La goutte de Toi concilie,
élude, recrée ou délie.

Le pauvre clair de pain et d'eau
dès que sa langue tu consumes,
sa face est d'un ciel étoilé,
ses poings, citernes de largesse.

L'aveugle aux yeux de nuit frappés,
dès que ta flamme l'a connu,
aperçoit les villes heureuses,
la scintillation des mers nues.

Tu fais langue vive le plomb
qui soudait les joues du muet.
Possédé de ta gaieté pure
il est ce bouquet d'oiselets.

Sang du Christ dans la main du prêtre
à prime aube sacrifié,
tu changes lèpre en fleur de lys,
tu expies les clous du pécheur.

Toi, source forte en un flanc maigre
haute fleur dardée sur la Croix
Tu es royaume aux Douze étoiles,
Diadème de Dieu de Dieu.

O O Sargavak de Bardak,
es-tu fou d'aimer tant le vin
et clamer si haut son éloge !
A son feu, gagnas-tu jamais
de quoi changer ta bure en chape ?

Je suis du Vin servant très humble.
Digne servant n'use que d'eau.
Je n'ai loué que le Calice
dont la flamme nous sauvegarde.

YEREMIA KEUMURDJIAN *
(XVIIe siècle)

CHANT D'AMOUR

Le grand Soleil, ombre de Dieu, te sert
avec très humble courtoisie.

La jeune lune, tend ton sourcil
et, mûrie, ta figure ronde.

Je vois rubis, perles, saphirs
brûler, s'éteindre, s'émietter.
Mais ton délice vainc la pierre.

Ces longs parfums, un vent les tue.
Jour et nuit, ta senteur demeure.

Tu es icône aux mains malades.
Source de fleurs miraculeuses.

Le pin, le buis et le cyprès
je leur chante gloire et louange,
mais l'ondoiement de ta cambrure,
qui de tel en surprit au monde ?

L'éclatante rose et cruelle
dedans ses cheveux de verdure
sèche de dépit si ton œil
la mire en sa rondeur marine.

(*) Né à Eghino en 1600 — a passé la majeure partie de sa vie à Constantinople — la plus grande figure de la littérature arménienne au XVIIe siècle.

Fil de ton cil quand tu le meus
le jalouse le mince lys.

O tes yeux tirés de la mer
mais bien plus clairs que son brasier,
O ta si délicate oreille
comme calcédoine brûlée !

Les chers pétales de tes ongles
les jalousent le perroquet,
la pie, le paon et le phénix.

Le gracieux palmier d'étoiles,
ma bouche brûle de sa gloire
quand s'y dépose ton baiser.

Et quand te pénètre mon corps,
ma mort profonde ressuscite.

NAGHACHE HOVNATHAN *

CHANSON

Faite de fleurs tu descends du matin.
De ton talon le caillou s'émerveille.
Ton visage est barque de lune.
Tes yeux un comble de bijoux.
Tes sourcils, arcades de foudre.
Ton corps est renouvellement du ciel,
et ton sein la grenade rose.
Ta lèvre darde un sang solaire.
Ta lèvre est un poignard terrible.
Crève les yeux de ton Naghache...
Tu passes devant moi. Tu ris.
...Quand le Printemps éclatera
qu'en sera-t-il de ma chair misérable ?

(*) Fin du XVIIIe et début du XIXe, mort en 1822. Grand peintre aussi, on lui doit les fresques de la célèbre cathédrale de Etchmiadsine.

OHANNES *
(dates inconnues)

CHANT D'AMOUR

Je ne peux plus lutter contre ce feu.
Prends pitié de moi. Je me meurs.
Avec ta pioche d'or creuse un tombeau.

O gens de chez nous, entassez
hautes bûches sur hautes bûches;
dans un cri le feu de mon cœur
le frappera comme un couteau.

Lavez tout mon corps dans du vin.
Faites venir le troubadour,
Que son thar sur mon front verse une pluie fraîche !
Enrobez-moi de feuilles vertes
enterrez-moi dans un jeune jardin.

O cruelle ! qui enseignas
au bourreau l'art de torturer !
qui enfermas tout le village
sous ta grille de boucherie !

Mon cœur tu le brûlas soudain,
tu le broyas en poudre fine,
tu le mis pour khol à tes yeux.

(*) N'est connu que par le manuscrit n° 556 de la collection des Mékhitaristes (moines érudits) de Venise.

Tout mon sang sur tes belles mains
dans un long trait a ruisselé.
Il fut du henné sur tes pieds.

O O ! Lapidez-moi de pommes !
Sa langue douce m'a blessé.
Son vin doux me rendit aveugle.
Sa beauté fut un noir venin.

Cette nuit, des bêtes mordirent ;
mon entraille fleurit d'oiseaux ;
une gueule de lion me coiffe.

De mon flanc coule une source.
O vous tous, assoiffés de sang
venez boire au creux de mes hanches.

Au nom de ton enfance pure !
je n'ai qu'une âme en sacrifice.
Ne consume plus mes poumons,
ou bien que mon sang te nourrisse.

Sur la colline de mon cœur
ma tête à travers les nuées
comme un soleil est descendu.
Son fiel me ravage le cœur ;
mes yeux sont un feuillage rouge.

Oh ! n'avons-nous mangé à la même table
le même pain ? n'avons-nous bu le même vin ?
Oh ! nous nous sommes assis et levés ensemble.
Les grands jours heureux où sont-ils ?
Ce beau serment dont Dieu nous rendit témoignage
si cruelle, qu'en as-tu fait ?

Que Dieu punisse par le mal
l'étranger qui nous fit ce mal
afin que sa soif de mal s'assouvisse !
Qu'il fasse chanter notre joie !
Que l'arbre du cœur reverdisse !
Qu'il soit un panier plein d'oiseaux !

Patiente, Ohannès, pauvre fou !
Connais que la joie est patience.
Un jour, du plus loin revenue,
ton amie danse sous ta bouche !

POESIE POPULAIRE

CHANTS D'ÉMIGRÉS

I

Eaux troubles qui si tristement dévalez !
Sang si noir qui teignez les fleuves !
Mon aimé, dès longtemps, des routes l'ont perdu.
Sa douce odeur ! son absence tue.
De mon Asli, qu'ai-je retenu ?
Malheur à moi !

Père est berger. Frère est pasteur d'agneaux.
Mon bien-aimé je l'ai mis en route.
Derrière ces monts, derrière ces fleuves,
si lentement son pas disparut.
Immolez-moi pour cette errance et cette absence !

Le grand vent a crié sur la mer.
Au toit de ma maison je suis montée.
Bien longuement j'ai regardé.
Je l'ai vu, là-bas, sur la mer,
et je meurs.

II

Chante, oiseau, chante. Encor le printemps est venu.
Mon cœur est plein d'un sang amer.
Toi, tu dors en de clairs feuillages.
Mon soleil est sombre fumée.

Chante, oiseau, chante sur la montagne.
Je suis en pays lointain. J'ai peur d'y mourir.
Mère, ô mère, ne pleure pas.
Je suis en pays lointain.
Mais, ô l'eau claire de mon pays...

III

Emportez-moi devant la porte
de celle que vainement j'aime.
Mes longues plaies entr'ouvrez-les;
Prenez mes mains, coupez mes doigts,

allumez-les comme des cierges;
jetez sur moi du sable fin,
brûlez-moi comme de l'encens;
devant la porte enterrez-moi...

IV

Femme bien douce je te salue en pleurant.
Il me faut courir des pays.
Porte à ma bouche tes sourcils
que s'apaise ma nostalgie.

O Toi, sourire de mon Dieu,
jeune lilas fleuri soudain !
ton beau visage de mes mains
le voici qui glisse et qui fuit.

Mes yeux ! nous devrions vivre ensemble,
que le monde soit notre lit !
Mon cœur ! nous devrions vivre ensemble
oui ! oui ! nous devrions vivre ensemble
que la montagne soit l'auberge !

Oh ! petite âme, dis cela;
Oui ! dis ! dis cela ! que je mange
tes yeux, tes sourcils et ta bouche.

V

J'étais un cognassier rude et vert,
mon talon creusait le rocher.
Des fous sont venus m'arracher,
ils ont ma force transplantée
dedans un étrange verger.
Ils m'ont arrosé d'eau sucrée !

Frères ! venez me redonner
au haut roc qui m'a bien aimé
et jetez sur moi l'eau des neiges !

PRIÈRES DU MATIN

I

Elle blanchit, l'aurore.
Je revois scintiller la Croix.
Mon Seigneur est devenu doux.
Du grand Paradis se rouvrent les portes
Celles de l'Enfer se sont écroulées.
Toute mon âme est délivrée;
et le Christ dans ses bras m'emporte.

II

Quand se consuma la bougie
le démon s'évanouit.
Saint Serge volait au secours
sur son cheval blanc.
Verte sa tunique,
de feu son manteau.

— Petite lueur, lune minuscule,
d'où es-tu venue ?
— Par dessus la mer d'Abraham.
— Comme tu es jaune
et ton cheval jaune !
Ta barbe a poussé,
quelle barbe jaune !

Vois sur l'oreiller
la droite de Dieu
la croix et la clé.
L'Esprit-Saint m'a réveillé !

Mon âme entre tes mains
ma nuque sur l'oreiller,
Vierge Mère du matin.

PRIÈRE DU SOIR EN FERMANT LA PORTE

Je dis que ma maison est faite de fer,
Je dis que les murs le sont d'acier neuf,
Parce que Christ y est descendu.
Je dis que les portes en sont fermées
Je dis que l'anneau des lucarnes est solide.

Qui par la porte veut entrer ?
allons ! qu'il s'en retourne !
Qui par le toit veut s'infiltrer ?
que son ventre soit empierré !

A SAINT KARAPET

Tu es lune et soleil
et parrain de la Vierge Mère.
Trente ans cloîtré en caverne de sel,
puis délias la langue de ton père.

Sur le mont de Moush
tu bâtis le couvent,
ses dômes et proues
en polygones de brillants.

Vinrent les vizirs en pèlerinage
vinrent les vizirs avec les pachas
vers toi, premier de parentage
sur tous les saints, les vizirs, les pachas.

Il règne debout, Karapet
au-devant des cierges de cire
et l'aurore des lampes d'or.
Gloire et clarté l'ont habillé;
et dans ses mains sont déposés
roses rouges et cierges verts.

CONTRE LE MAUVAIS ŒIL

I

Dans l'abîme pendait un arbre
et sur l'arbre le serpent noir.
Sans frôler des mains cette bête
nous lui avons fait toucher terre.
Sans couteau l'avons égorgée.
Sans brasier l'avons faite cuire.
Crève qui en mangera.
Qui n'en mangera pas, éclate.

II

Le bœuf est noir sur la noire montagne.
Et noires sont les courroies de son joug,
et son corps est lié par sept cordes noires.
Mauvais coup d'œil, mauvaise aiguille,
mauvaise envie, mauvais conseil !

Je te sers humblement, Providence divine.
Fais que crève l'œil, que la vie s'éteigne
de celui dont le mauvais œil me poursuit.

Le mauvais coup d'œil, la mauvaise aiguille,
la mauvaise envie, le mauvais conseil,
ils ont renversé la noire montagne,
ont trait le lait noir dans le grand seau noir ;
qui l'a vu fut épouvanté,
qui en goûta fut foudroyé.
Sur la tête du serpent noir,
mauvais coup d'œil, mauvaise aiguille,
mauvaise envie, mauvais conseil.

Par le temple de Salomon,
par le bâton de David le Prophète,
par la parole d'Aaron,
par la clef de Jonas,
mauvais coup d'œil, mauvaise aiguille,
mauvaise envie, mauvais conseil.

Je chasserai le Diable par la porte,
qu'il s'envole par le toit.
Je chasserai le Diable par le toit,
qu'il s'envole par la porte.

Mauvais coup d'œil, mauvaise aiguille
mauvaise envie, mauvais conseil
mauvaise heure, où t'en vas-tu ?
Vers le pain sans signe de croix,
vers le berceau sans couverture,
vers la lucarne mal fermée,
vers l'épaule du bon bœuf,
vers l'épaule du bon buffle,
vers la crinière du bon cheval,
vers le troupeau des bons moutons,
vers l'orge du bon champ
vers toute bonté.

CHANTS FUNÈBRES

I

Nous t'avons fait un lit dans le clair jardin,
nous allons te recouvrir de terre fine
tamisée au travers d'une mousseline.
Nous sèmerons des fleurs sur ce lit radieux,
tu seras entouré de haies de roses rouges.

II

Ton fils, il n'est pas mort ! Il n'est pas mort !
Il erra un peu par le jardin.
Il cueillit la rose. En orna son front.
Il s'est endormi à son doux parfum.

III

O coupez les bois, coupez les buissons !
Brûlez la mère dont le fils est mort.
Brûlez-la ! Faites-lui des seins de cendres !
Dans le grand vent abandonnez-la !

IV

Il est mort. Nous a laissé ce testament.
« Enterrez-moi au milieu de la route.
Sur ma cendre plantez la borne;
et lorsque mon fils reviendra
je vous ferai signe des yeux. »

LES OLIVES

Olives vertes, vâtres, noires.

L'olivâtre entre la verte et la noire sur le chemin de la carbonisation. Une carbonisation en douce, dans l'huile — où s'immisce alors peut-être l'idée du rancissement.

Mais... est-ce juste ?

Chaque olive, du vert au noir, passe-t-elle par l'olivâtre ? Ou ne s'agit-il plutôt, chez d'aucunes, d'une sorte de maladie ?

Cela semble venir du noyau, qui tenterait assez ignoblement alors d'échanger un peu de sa dureté contre la tendresse de la pulpe... Au lieu de s'en tenir à son devoir ; qui est, tout au contraire, non de durcir la pulpe (sous aucun prétexte !), mais contre elle de se faire de plus en plus dur... Afin de la décourager au point qu'elle se décompose... et lui permette, à lui, de gagner le sol — et de s'y enfoncer. Libre à lui, alors (mais alors seulement), de se détendre : s'entr'ouvrir... et germer.

Quoiqu'il en soit, l'accent circonflexe se lit avec satisfaction sur olivâtre. Il s'y forme comme un gros sourcil noir sous lequel aussitôt quelque chose se pâme, tandis que la décomposition se prépare.

Mais quand l'olive est devenue noire, rien ne l'est plus brillamment. Quelle merveille, ce côté flétri dans la forme !... Mais savoureuse au possible, et polie mais non trop, sans rien de tendu.

Meilleur suppositoire de bouche encore que le pruneau.

Après en avoir fini de ces radotages sur la couleur de la pulpe et sa forme, venons-en au principal — plus sensible à sucer le noyau — qui est la proximité d'*olive* et d'*ovale*.

Voilà une proximité fort bien jouée, et comme naïve.

Quoi de plus naïf au fond qu'une olive ?

Gracieuses et prestes dans l'entregent, elles ne font pas pour autant les sucrées — comme ces autres jeunes filles : les dragées... les précieuses !

Plutôt amères, à vrai dire. Et peut-être faut-il les traiter d'une certaine façon pour les adoucir : les laisser mariner un peu.

Mais d'ailleurs, ce qu'on trouve enfin au noyau, ce n'est pas une amande : une petite balle ; une petite torpille d'un bois très dur, qui peut à l'occasion pénétrer facilement jusqu'au cœur...

Non ! n'exagérons rien ! Sourions-en plutôt (d'un côté du moins de la bouche), pour la poser bientôt sur le bord de l'assiette...

...Voilà qui est tout simple. Ni de trop bon ni de trop mauvais goût... Qui n'exige pas plus de perfection que je ne viens d'y mettre... et peut plaire pourtant, plaît d'habitude à tout le monde — comme hors-d'œuvre.

FRANCIS PONGE.

Les Olives sont l'un des *Cinq Sapates* de Francis Ponge, à paraître prochainement, illustrés par Georges Braque.

JE NE REGRETTE RIEN [1]

A la suite d'un réflexe défensif jailli du plus profond de lui-même, André Vannier a vu son existence complètement bouleversée. Ce qu'il poursuit désormais, c'est une quête de la dignité humaine, à travers des expériences vis-à-vis desquelles il se flatte de garder toujours une objectivité sans faiblesse dont il est souvent la première victime. Cela l'entraîne à des actes réprouvés par l'ordinaire morale. Mais tout ce qu'il voit et tout ce qu'il ressent ne fait que l'ancrer davantage dans la conviction qu'il a un rôle à jouer dans la tragédie sociale. Au bout de son épuisante aventure, ce n'est certes pas le bonheur qu'il trouvera, mais peut-être la satisfaction d'être en paix avec sa conscience, en paix avec sa propre mort.

Le fragment que nous publions se situe dans la deuxième partie du récit. André Vannier a vécu la drôle de guerre dans un état d'écœurement et de colère contenus qui l'ont amené, une fois de plus, à rompre avec la loi commune. La défaite française le trouve en Belgique où, fait prisonnier par les Allemands, il parvient à s'évader.

●

Le matin du 17 mai nous retrouva blottis dans un bouquet d'arbres, au centre d'une plaine où nous pouvions apercevoir quelques camions et quelques chars gardés par une sentinelle allemande. Nous n'étions plus qu'une poignée d'hommes accompagnés d'un lieutenant qui s'efforçait de garder le sourire. Nous avions faim. Nous avions soif. Malgré l'avis de quelques-uns qui voulaient tenter de franchir la ligne du front à la nuit, la majorité décida finalement de se rendre. Tristes minutes que celles où nous sortîmes un à un du buisson, sans armes, bras levés, têtes basses, pour nous remettre entre les mains d'un soldat

(1) Extrait d'un roman à paraître en Juin aux *Editions Robert Laffont*.

qui n'en croyait pas ses yeux ! Au village voisin où il nous conduisit, on nous donna à manger et à boire. Puis, accompagnés de quelques hommes, nous gagnâmes à pied un autre hameau où nous devions rester enfermés jusqu'au matin. La nuit était venue, pure, étoilée, vibrante de promesses de bonheur. Et nous étions là, comme des chiens. A peu de distance d'une maison isolée, on nous fit arrêter. Les hommes qui nous conduisaient s'éloignèrent un instant, sans même prendre la précaution de laisser une sentinelle, tant ils étaient sûrs de notre docilité et de notre fatigue. Nous nous trouvions près d'une haie contre laquelle un grand chariot était rangé. Je me glissai silencieusement sous le chariot et, de là, à travers la haie. Une longue prairie à l'herbe haute s'étendait devant moi; le vent y faisait courir une houle imperceptible. Je m'éloignai en rampant, m'arrêtant de temps à autre pour écouter ou pour lever la tête vers cet horizon d'étoiles immobiles qui brasillait contre ma face. Je ne me souciai pas de savoir si des camarades m'avaient suivi. Une exaltation extraordinaire brûlait ma tête et m'enivrait autant que l'odeur de l'herbe fraîche mêlée à celle de la nuit. Il me sembla soudain entendre des appels lointains, des cris. Je hâtai ma marche rampante, puis, me redressant à demi, je me mis à courir de toutes mes forces vers un boqueteau qui se trouvait à faible distance. Sous le couvert des arbres, je me relevai et respirai longuement. J'entendais mon cœur frapper de grands coups irréguliers contre mes côtes, mais ce n'était pas de peur.

Dissimulé à l'orée du bois, je scrutai les ténèbres claires. Au loin, je pouvais voir briller une lumière dans la façade de la maison où nous étions attendus. Je me rendis compte que personne ne s'était lancé à ma poursuite. J'aurais voulu m'étendre et dormir; mais, en même temps, l'excitation cérébrale qui me possédait, me poussait à reprendre ma course en avant. Je tentai vainement de m'orienter: je ne savais pas lire dans les astres. Longtemps je longeai la lisière du bois, évitant de perdre ce seul point de repère. Ce que j'avais pris pour un boqueteau était, en réalité, une épaisse forêt, et je craignais de m'y égarer. Un hibou cria, quelque part, dans un arbre, et son triste chant me parut amical.

Quand j'eus ainsi parcouru plusieurs kilomètres, je m'enfonçai dans un taillis et m'étendis sur le sol rugueux, roulé dans ma capote. Le sommeil vint soudain, par surprise, et je me réveillai la tête dans une flaque de soleil. Au-dessus de moi, à travers le feuillage, j'apercevais le bleu du ciel. Il faisait déjà

chaud. J'avais faim. J'étais heureux. D'après la position du soleil, je pus me rendre compte qu'en m'enfonçant dans la forêt, j'avancerais en direction du sud-ouest. J'ignorais où je me trouvais, mais je pensais pouvoir me rapprocher de la frontière française à condition de ne pas m'écarter de cette direction.

Je me mis en route plein d'espoir. L'eau d'un petit ruisseau que je rencontrai étancha ma soif. Je me déshabillai et m'étendis nu sur le lit de cailloux. L'eau passait sur mon corps, le caressait, le détendait comme l'eût fait une main bienveillante. Mais j'avais de plus en plus faim. Un peu après midi, à ce que je crus, je débouchai dans un vallon verdoyant et sauvage que la forêt cernait de tous côtés. Immobile à la crête d'un talus, j'examinai les parages. Au centre de la combe, une maison forestière dressait ses murs de sapin. Elle me parut d'abord inhabitée, mais je finis par distinguer un pâle réseau de fumée montant au-dessus du toit, dans l'air tranquille. Comme je m'interrogeais sur la conduite à suivre, un homme parut sur le seuil du chalet. Je ne pus distinguer son visage, mais à son allure, à ses vêtements, je le pris aussitôt pour un bûcheron. Il alla chercher du bois dans un hangar accoté à la maison, puis disparut de nouveau à l'intérieur.

Il fallait prendre une décision. Au point où j'en étais, que risquais-je de m'adresser à l'inconnu ? Il ne semblait pas y avoir d'Allemands dans le coin, pas davantage de voisins gênants. Ce lieu était idéalement solitaire, et je pouvais espérer trouver là quelque nourriture et des vêtements civils. Je descendis en direction de l'habitation forestière, sans plus me dissimuler. L'homme avait dû me voir venir. Comme j'atteignais l'enclos où se dressait la cabane, il surgit sur le seuil, tenant dans ses mains un fusil de chasse. Sous la casquette chiffonnée, il montrait un visage rude, et d'une sauvagerie primitive. Je fis mine de me rapprocher ; il leva sur moi le canon de son arme.

— Restez où vous êtes, me dit-il brutalement.

Je le saluai, mettant dans ce salut le plus de cordialité possible.

— Qu'est-ce que vous voulez ? Qui êtes-vous ? reprit-il sans changer d'attitude.

D'un geste je lui montrai mon uniforme.

— Français, dis-je laconiquement.

Sous les sourcils broussailleux, ses yeux, petits et d'une couleur délavée, m'examinaient sans bienveillance. Il avait de grandes mains dures, crispées sur l'acier du fusil comme sur une charrue.

— Et alors ?

— J'ai faim, dis-je... je suis fatigué. J'ai faussé compagnie aux boches. Mais je ne pourrai aller bien loin ainsi.

— Je ne puis rien pour vous, fit-il sombrement. Passez votre chemin.

Je le regardai en silence, les yeux dans les yeux. Peu à peu, une gêne confuse parut l'envahir. Il baissa le canon de son arme.

— Un homme a-t-il le droit d'abandonner un autre homme ? demandai-je calmement.

Et comme il ne répondait pas :

— Vous êtes Belge et je suis Français. Que nous l'ayons voulu ou non l'un et l'autre, nous sommes alliés dans cette guerre. Vous ne pouvez refuser de m'aider... Ou bien, auriez-vous peur des Allemands ?

Je le vis rougir sous son hâle.

— Je n'ai peur de personne, dit-il. Je suis mon maître. Personne ne me fera la leçon.

Il posa son fusil contre le mur et s'avança jusqu'au portillon à claire-voie qu'il ouvrit.

— Entrez, grogna-t-il en détournant la tête.

Je le suivis dans une salle basse où brillait un grand feu. Tout avait là un aspect d'abandon, comme dans une maison où le ménage n'est jamais fait. De la poussière sur les meubles, des détritus sur le sol en terre battue. Par les volets mi-clos entrait un rayon de soleil qui faisait briller le balancier en cuivre d'une haute horloge. Sur la table de bois rude, une bouteille, un verre.

Sans qu'il m'y eût invité, je me laissai tomber lourdement sur une chaise dont la paille cria. Soudain je sentis toute l'étendue de ma fatigue. Sans un mot, l'homme ouvrit le buffet aux portes pleines, y prit une miche de pain, un quartier de fromage, une terrine de pâté entamée, et disposa le tout sur la table, devant moi. Il prit un second verre qu'il emplit d'une sorte de piquette et qu'il poussa dans ma direction, toujours en silence.

Je levai les yeux et lui souris.

— Trinquez avec moi, dis-je. Pour la bienvenue. C'est la coutume...

Il parut hésiter, comme si quelque chose en lui se débattait encore. Cet homme, je le sentais maintenant, avait mauvaise conscience.

— Un verre contre un verre, repris-je, qu'est-ce donc ? Un rite naturel, un salut d'homme à homme qui n'engage en rien l'avenir.

Lentement, il emplit son verre, s'en saisit et le leva dans ma direction.

Nous bûmes en silence jusqu'à la dernière goutte.

— Allons, me dit-il enfin, mangez. Vous m'avez dit que vous aviez faim.

Quand il a faim, l'homme est une bête et rien de plus. J'avalais ma nourriture, les yeux baissés, avec une voracité tenace qui ne quittait pas son objet. L'homme me regardait faire sans rien dire, mais il me sembla qu'en lui quelque chose se détendait, comme un muscle au repos. Il me restait encore du tabac. Je sortis ma blague et la lui tendis ouverte. D'un doigt précautionneux il détacha une feuille de papier mince, prit une pincée de tabac, commença à rouler une cigarette. Je l'imitai. Ce sont là des gestes sacrés qui établissent entre les hommes une obscure fraternité. Par dessus la table, il me tendit son briquet allumé. A ce moment précis, une voix s'éleva dans la maison, un faible appel venu de l'étage supérieur. Voix de femme ou d'enfant, menue, un peu acide, et vraiment insolite dans cette demeure farouche. La main qui tenait le briquet fut agitée d'un léger tremblement ; et, dans les yeux de l'homme, je vis passer une brusque lueur, angoisse ou crainte, je n'aurais su le dire, réaction, en tout cas, infiniment sensible qui me surprit. Sans dire un mot, mon hôte se leva, alla vers un escalier s'amorçant dans un angle obscur de la salle. Je l'entendis gravir les degrés d'un pas pesant qui se hâte, puis une porte fut ouverte et un vague murmure de voix me parvint.

Je tirais avec volupté sur ma cigarette, laissant descendre la fumée loin dans ma poitrine qui s'emplissait d'une extase tranquille. Par la porte restée ouverte, j'apercevais les pentes douces du vallon, la masse opulente de la forêt sur laquelle le soleil du soir mettait un doux embrasement. La jeune majesté de la vie était là, posée sur ce coin du monde comme un présent

accordé au fugitif, comme une promesse inaliénable de bonheur à celui qui n'a plus rien.

Plus tard, l'homme me dit :

— Vous resterez ici quelques jours. Vous n'avez rien à craindre. Je vous donnerai des vêtements civils, ceux-ci sont trop voyants. Et puis...

Je demandai :

— Sommes-nous loin de la frontière française ?

D'un geste, il me désigna la forêt que le crépuscule assombrissait

— Douze kilomètres... quinze tout au plus. Je pense que vous pourrez passer...

Il se mit à chercher dans le buffet des assiettes et des couverts qu'il disposa sur la table, ranima le feu sous une marmite noire posée sur un trépied. Un peu plus tard, il gravit l'escalier avec du pain, de la viande, de la soupe, des fruits. Puis nous dinâmes face à face.

Ce soir-là, pourtant, il ne me dit rien de plus.

•

Cette malade ou cette infirme qui vivait au premier étage et ne quittait jamais sa chambre, mettait dans la maison le poids d'une angoisse et l'ombre d'un mystère. Mon hôte avait pour elle des soins aussi attentifs que constants qui posaient sur son dur visage je ne sais quelle craintive bonté. Avec une sollicitude de mère il préparait et portait les repas qu'elle devait prendre couchée. Au moindre appel il gravissait l'étroit escalier, abandonnant ses occupations ou sa rêverie, et quand, parfois, il s'absentait pour quelque course dans les bois, c'est comme en tremblant qu'il s'éloignait de la maison.

La nuit, de l'arrière-cuisine où je reposais, couché sur un étroit lit de fer, j'entendais l'homme et la malade causer longuement à voix basse. Il y avait parfois des plaintes, des soupirs, et même de faibles cris ; mais jamais je ne surpris un rire ou l'écho d'une détente, d'une joie.

C'était le troisième jour que je passais dans cette maison ; nous venions d'achever le fruste repas du soir que nous prenions dans la salle commune, assis l'un en face de l'autre et respectant l'habituel silence, quand mon hôte tourna vers moi un regard singulier. J'avais décidé de partir à la fin de la nuit. Je portais déjà

les vêtements que cet homme m'avait donnés et dans lesquels, si grossiers fussent-ils, je me sentais redevenir un être libre.

Dans les yeux que l'énigmatique personnage tournait vers moi, je lus comme un appel plein de détresse. Je ne tentai pas d'esquiver cet appel. N'était-ce pas mon tour de l'aider ? Déjà il se levait, lourd, comme embarrassé dans quelque piège invisible, et allait déverrouiller une porte dissimulée sous l'escalier.

— Venez, me dit-il d'une voix basse, empreinte de timidité, qui contrastait avec ses façons ordinaires.

Derrière lui je descendis quelques marches de pierre usée qui débouchaient dans une cave enténébrée. L'homme battit le briquet, alluma une lanterne et l'éleva à hauteur de sa poitrine. La lueur trouble éclaira un amoncellement d'objets désaffectés, caisses poussiéreuses, tonneaux défoncés, ferraille mangée par la rouille, vieux chiffons. Il semblait que nul ne vînt jamais dans cet endroit, et l'odeur forte de la terre était celle d'une tombe ouverte. Mon hôte déplaça prestement une pile de casiers à bouteilles vides, une espèce de panneau moisi, et démasqua ainsi, à peine visible dans le gris de la muraille, une porte étroite et basse qu'il ouvrit avec une clé minuscule. Nous dûmes nous mettre à genoux pour la franchir et je me trouvai dans une cellule fort propre, sans ouverture d'aucune sorte. A la lueur incertaine du falot j'aperçus, posée sur une table, une grande caisse rectangulaire d'où sortaient quelques fils brillants. L'homme me fit signe d'approcher et je reconnus, alors, avec quelque surprise, un appareil émetteur de T. S. F. comme on en utilise dans les états-majors. Je me tournai interrogativement vers mon hôte. Dans la pénombre, son visage prenait soudain une expression tragique qui lui donnait quelque grandeur.

— Savez-vous ce que c'est ? me demanda-t-il d'un ton rauque.

Je hochai la tête affirmativement.

— Vous savez à quoi ça sert ? A quoi ça servait ?

Il y avait une espèce de rancune dans sa voix.

Et soudain je compris tout. C'est une étrange sensation que de se trouver face à face avec un espion sans que rien vous ait préparé à cette rencontre. On n'arrive pas à imaginer que de tels gens soient faits comme les autres, qu'ils puissent vivre d'une existence commune. Dans ce domaine comme dans beaucoup

d'autres, on est victime des idées préconçues, des clichés romanesques. Je me taisais. Mon silence dut le blesser.

— Je vous fais horreur, n'est-ce pas ?

Je haussai à peine les épaules.

— Quelle étrange idée, reprit-il avec un vague ricanement, quelle étrange idée vous avez eue de venir vous réfugier chez un homme de ma sorte !

Machinalement, il balançait à bout de bras sa grosse lanterne, et la cave pleine d'ombre semblait tanguer sur quelque océan démonté.

— Il faut détruire tout cela, dis-je enfin.

Il secoua la tête.

— Ce n'est plus possible, maintenant. C'est comme une machine dans laquelle on a mis le doigt. Il faut que tout le reste suive. Jusqu'à l'écrasement.

Je frissonnai.

— Remontons, dis-je. Cet endroit est très humide...

Quand nous fûmes de nouveau installés près du feu, un verre d'alcool dans la main, l'homme soupira longuement.

— Je ne sais pas pourquoi je vous ai montré ça, murmura-t-il comme se parlant à lui-même. C'est une absurdité.

— C'est qu'il vient peut-être un moment où l'on a besoin de parler. Peu importe alors à qui l'on s'adresse. La confession est une délivrance.

Il me lança un regard reconnaissant. Sa main fit un geste vague en direction de la chambre où reposait la malade inconnue.

— C'est pour elle... pour elle seule. Elle a besoin de tant de choses. Elle est si malheureuse... Quand ils sont venus me parler de ça, c'est à elle que j'ai pensé tout de suite. On est pauvre, monsieur...

C'était la première fois qu'il m'appelait « monsieur ». Et ce mot, lâché soudain au milieu de cette nuit, de cette angoisse, prenait un sens déchirant.

— Qui est-elle ? demandai-je en essayant de paraître calme.

Je vis passer dans ses yeux cet éclair de bonté que je connaissais maintenant.

— Suivez-moi, me dit-il en se redressant. Vous allez la voir.

Silencieux, nous gravîmes l'étroit escalier qui gémit sous cette double charge. Dans l'ombre du premier étage, je distinguai deux portes donnant sur un étroit palier. Avant d'ouvrir l'une d'elles, mon hôte se retourna vers moi avec un mystérieux sourire, puis s'effaça légèrement. J'aperçus alors une grande pièce aux murs tapissées de trophées de chasses et de gravures en couleurs. Le plancher était recouvert d'épaisses fourrures brillantes; de longs rideaux de dentelle pendaient devant les fenêtres closes. Au milieu de la pièce, face à la porte, il y avait un lit large et bas. Dans ce lit, une femme était couchée. Un candélabre, portant trois hautes bougies, éclairait de biais son mince visage. Jeune, sans doute, mais comment donner un âge à ce qui, dans la vie, a déjà les apparences de la mort !

Posée sur un oreiller de dentelle, la figure était si pâle et si lisse qu'on l'eût crue patiemment modelée dans de la cire. Un nez étroit, aux narines serrées, une bouche mince, des lèvres décolorées et closes comme sur un secret. Le cou, dans l'échancrure de la chemise de nuit, était d'une maigreur affreuse, et, abandonnées sur les couvertures comme deux oiseaux transis, les mains ouvertes étaient déjà celles d'un cadavre. Pour encadrer cette tête d'os, la chevelure la plus folle, la plus soyeuse, la plus vivante que j'aie jamais pu contempler. D'un blond ardent, aux lueurs de la cire elle scintillait, chatoyait, prenait toute la clarté de la pièce pour couronner de ses feux ce masque décoloré.

La jeune femme ne dormait pas. Ses yeux grands ouverts, des yeux très sombres, aux pupilles dilatées, semblaient attendre notre venue, et, quand je parus sur le seuil de la porte, ils ne marquèrent aucune surprise, aucune émotion. Elle me regardait du fond d'un monde à jamais immobile, où rien n'a plus d'importance, avec l'impassibilité des étangs noirs qui dorment au cœur des forêts.

L'homme se tenait derrière moi, je l'entendais souffler doucement. Il n'y eut pas une parole d'échangée, pas un geste d'esquissé. Silencieusement, mon hôte referma la porte et s'appuyant du dos au battant:

— Voilà, dit-il simplement.

Et je vis alors qu'il pleurait.

Nous achevâmes la soirée dans le plus profond mutisme. De temps à autre, l'homme se levait pour aller mettre une bûche dans la braise, puis il venait se rasseoir et ses yeux restaient fixés sur les flammes, sans les voir. Le bruit du balancier battant dans sa cage, celui d'un insecte rongeant le bois troublaient seuls l'épais silence. Parfois, dans la forêt prochaine, le cri mélancolique d'un oiseau de nuit.

A trois heures du matin, je me dressai et allai prendre sur mon lit un petit baluchon que j'avais préparé. Quand je revins, mon hôte s'était déjà enveloppé d'une ample cape de berger. Il décrocha sa casquette, prit sa canne et ouvrit la porte. La nuit était paisible, fraîche, immense.

— Je vous accompagne, me dit-il. Vous pourriez vous perdre.

Nous traversâmes la prairie gonflée de rosée et nous enfonçâmes sous le couvert des arbres. Mon guide allait devant, avec une sûreté de bête sauvage, et je le suivais à l'aveuglette, sans méfiance aucune. Au bout d'une heure de marche pendant laquelle nous n'échangeâmes pas un mot, j'aperçus soudain un sentier dont le dessin net faisait dans les ténèbres une vague blancheur.

— Maintenant, me dit l'homme, vous pouvez aller seul. La frontière est là, à sept ou huit kilomètres. Vous ne rencontrerez personne, sans doute, jusque là. Mais après...

Je haussai les épaules. Il se tenait devant moi, dans l'ombre, les bras ballants, très misérable. D'un geste rapide, je pris l'une de ses mains.

— Vous m'avez sauvé peut-être... Merci.

Et plus lentement j'ajoutai :

— J'espère que vous êtes moins malheureux maintenant.

Comme timidement sa main pressa la mienne ; puis, sans ajouter un mot, il se détourna brusquement et disparut dans les taillis. J'écoutai longtemps son pas de forestier décroître dans la nuit. J'étais seul.

LUC DECAUNES.

L'AGE DE LA RUE

SAISON

à Pierre Schneider

Les travaux du sommeil ont lieu en cale sèche. Il faut, sans réveille-matin, se libérer du châssis, de ce lacis de tiges et de pavots horripilés dont j'écarte les corolles. La déglutition des petits fruits d'ombre est déjà avancée, quand les fleurettes du mur se mettent à leur tour à cribler le miroir. C'est l'âge de la rue, amorce patiemment, fraîchement tendue, qui marque d'une pierre blanche ce printemps hérissé.

●

MEMOIRE

La plante à la terre, le fer à la rouille. On peut déjà voir sur ce caillou l'ébauche d'un homme avec son bras gauche hypertrophié à la jointure des stries, et le cirque maniaque dominant la hauteur. La nuit se révulse en plein jour avec un cri de charbon. Tiges. La mémoire frissonnante réapparaît et rampe dans l'air vert jusqu'à ce que ses fleurs se fondent en une moisson de feu.

●

Dans la ruche du bois, dans les ruches des pierres, mes éléments s'agencent selon leur ère.

Dès naissance, bien avant la catastrophe nominale, tous mots inconnus, j'étais parti à la recherche du roi.

Quant à toi, ombre, et femme bien réelle, à l'espace, au temps dont je suis membre virulent et fumée, de juger si je dois continuer à te tutoyer.

●

ECORCE

Le fenêtre électrique pointant dans la craie et survivant au jour, comme de la résine, des entailles pratiquées à même le bouge, guide à travers une gare de brumes et de branches ou se calfeutrent un moment nos travaux de ravalement, de soubassement, dans le matin coriace, fleurissant.

●

Du seau à charbon, tronc de fer galvanisé, ouvert en biais, de cette pelletée qui, passée la première stupeur, éveille un orage, les paroles suivantes :

Un tu le tiens, notre pain est tendre mais nos couteaux sont rouillés, errant dans Césarée, comme une vieille orange, ce doux nenni qui flamboyant de honte, les dix mois de la nuit rouge, son cœur ambre et spunsk, avec furie et silence, comme de la fumée, tarissement solaire, il pleut des hallebardes, joaillerie, sauvagerie, le bonheur est une idée neuve en Europe, etc., etc., etc.

Etincelles, paroles de feu qui sans fin pèsent et montent, appellent l'air, redressent l'homme au charbon encore subjugué à la proue de cris analogues.

●

Ce matin maladroit
de palier en palier se renvoyant la balle
la tête qui monte par soubresauts
se dégageant des plis abandonnant ses legs
Les souvenirs se dédoublent se lèvent

Au moyen âge de onze heures
l'eau fraîche comme une horloge
se hérisse dans les roches

●

Corde du ciel
(en vrilles ténues dissipées par le temps douteux)
métairie
(une sensation de fraîcheur aux pieds : cresson, plantes duveteuses gorgées d'eau, menthes froissées)
Tout est brouillé derrière les yeux
hors cet intervalle qui prend un moment les couleurs
de la distance physique
et vacille
(une étoile d'eau s'égalise)

•

La sève continue de blondir dans les lattes fauves adoucies tous les jours par la friction des pas. Un océan, un monde de bois. Ouverte et tiède, en toi coule, et sort parfois, du sang calme. Je vis sans te connaître sous la tutelle de ce sang. Nous nous prêtons sans cesse, nous nous rendons l'intervalle qui nous sépare, les chambres que nous foulons.

•

Une poignée de sel crisse dans les branches. Une poignée de lumière brille dans le hachis. Une pellicule plombeuse remue sa moire, comme de la poussière sur l'eau, avec des battements. Vient l'aube qui assèche le déluge. Rubis sur ongle. La flore retourne ses poches dans un dénuement limpide. C'est une nouvelle feuillaison.

ANDRÉ DU BOUCHET.

XTRSMGR *

« Inexplicables humains, comment pouvez-vous réunir tant de bassesses et de grandeur, tant de vertus et tant de vices ? ».

BENJAMIN PÉRET.

L'ARLEQUIN
LA JEUNE FILLE
LE BALAYEUR
ET LES AUTRES

— c'est une rue il y a un banc et un bec de gaz. derrière il y a les façades des maisons. du linge est étendu aux fenêtres. devant il y a le bord du trottoir et un morceau de la rue. l'arlequin est seul. couché sur le banc. il joue de la guitare —

L'ARLEQUIN

guitare
guitare qui brûle
comme une corde
qui glisse entre les mains
je dors au soleil
je me promène dans les fruits et la terre
est belle comme après la pluie

— la jeune fille est arrivée. elle passe. l'arlequin se lève. lui propose par gestes de s'asseoir. elle s'asseoit —

(*) Ça se prononce giroflée.

LA JEUNE FILLE

dans la cave où je suis descendue
un cheval me guette
si tu me mords cheval
je deviendrai
des tessons de bouteilles
je deviendrai un citronnier
abandonné sur la plage
par les vagues

L'ARLEQUIN

je dors au soleil
la tête pleine de fourmis rouges
sur des plages si brûlantes
qu'on ne peut plus marcher

LA JEUNE FILLE

son souffle de ruche d'abeille
sa patte de parapluie
ah ma mère
sa patte d'hirondelle rasant la terre
je me suis mise à courir
comme un cours d'eau éclaire la campagne
jusqu'à ce que je tombe
la tête pleine de mouches

L'ARLEQUIN

guitare plus légère qu'un cerf-volant
couché sur sur banc
je cherche la nuit

LA JEUNE FILLE

la tête cachée dans mes bras
j'attends la nuit
son cortège de poissons qui flambent
pareils aux grottes de charbon

L'ARLEQUIN

son souffle de ruche d'abeille

LA JEUNE FILLE

sa patte de parapluie

L'ARLEQUIN

un cheval nous guette

LA JEUNE FILLE

un cheval

L'ARLEQUIN

comme un arbre renversé par le vent

LA JEUNE FILLE

je ne veux pas voir le cheval
je ne veux pas
quand je regarde dans le noir
il y a toujours un cheval
qui brûle comme un vitrail
dans le noir
il y a toujours un cheval
qui va poser sa patte
sur mon épaule
et je m'évanouirai
et je mourrai de peur

— un rat sort d'un trou. traverse la scène. l'arlequin bondit. pousse un cri. et monte sur le banc. la jeune fille attrape le rat par la queue. le jette au balayeur qui le met dans sa casquette. il met sa casquette sur sa tête. il continue à balayer. sa casquette remue. un silence —

L'ARLEQUIN

comme une gargoulette
qu'on a mise au soleil
dans un torchon mouillé

LE BALAYEUR

comme une poche percée

L'ARLEQUIN

comme un banc de sardines

LE BALAYEUR

comme un étang

L'ARLEQUIN

comme un pot de fleurs qui tombe
du troisième étage

LE BALAYEUR

comme une femme qui jette
un fagot sur son épaule
et son épaule dans un brasier

L'ARLEQUIN

comme un parapluie
ouvert dans un appartement

LE BALAYEUR

comme un parapluie qui se referme

L'ARLEQUIN

comme un ours et un oiseau

LE BALAYEUR

comme un ours et deux oiseaux

L'ARLEQUIN

comme une hirondelle
attrapée au vol par des enfants

LE BALAYEUR

comme une girafe

L'ARLEQUIN

comme une souris blanche

LE BALAYEUR

comme une pierre qu'on jette dans un puits
et qui devient chou-fleur
dans l'oreille de la fermière

L'ARLEQUIN

comme une pierre qu'on jette dans un carreau
et qui fait des ronds dans le carreau

LE BALAYEUR

comme un iceberg à la dérive

L'ARLEQUIN

comme un chien
qui traîne une casserole
jusqu'à ce que les lampes s'éteignent

— à ce moment une femme passe. elle est très élégante. elle tient un chien en laisse. un lévrier russe barzoï. à la queue du chien est attachée une casserole —

L'ARLEQUIN

j'attacherai à la queue d'un chien
ma guitare
pour qu'elle devienne une casserole

LA JEUNE FILLE

une casserole qui bat la campagne
qui réveille les oiseaux comme un torrent qui traverse
une forêt en flammes

— l'autobus arrive dans un grand bruit de ferraille et de klaxon. la jeune fille se lève court et grimpe dedans. l'arlequin se lève —

L'ARLEQUIN

dites
je vous attendrai
ce soir

LA JEUNE FILLE

à ce soir

— l'arlequin seul se recouche sur le banc et joue de la guitare —

L'ARLEQUIN

je vais dormir
ours
je vais dormir
oiseau
ours
oiseau
taureau
cheval
il y a un arbre
renversé comme un poulpe
tu entends
ours
tu entends
loup
les ours les fruits sont des violons
les citrons des pics neigeux
mais la rivière est bien plus belle
tu entends
ours
tu entends
loup
il y a un arbre en travers de mon chemin
et je vais dormir
ours
oiseau
taureau
cheval

— il s'endort —

— l'arlequin est couché sur le banc. il dresse un peu la tête se frotte les yeux. s'étire. baille. etc —

L'ARLEQUIN

j'ai dormi
le long des chemins pareils
à des femmes qui tombent dans un escalier

— il entend des pas. se lève brusquement. arrange un peu ses vêtements et ses cheveux. mais c'est le balayeur. il se recouche —

L'ARLEQUIN

ma guitare
est-elle une aubergine
est-elle un poisson qu'on vient de pêcher
et qu'on tient serré dans la main
pour arracher le hameçon
est-elle
est-elle ours
oiseau cheval
tu entends
ours
tu entends
loup
ours
oiseau
taureau
cheval

— on l'entend marmonner — il s'endort —

— la jeune fille arrive. elle le secoue. elle prend la guitare et fait vibrer les cordes près de son oreille. l'arlequin sursaute. quand il reconnaît la jeune fille d'un mouvement rapide il s'asseoit. elle s'asseoit à côté de lui —

L'ARLEQUIN

j'ai dormi
il faisait nuit
mais je n'ai pas trouvé le cheval
je n'ai pas trouvé le cheval

comme un corbeau
qui cache mon visage
le ventre de ma mère éclate
c'est un chien blessé qui s'enfuit
sur une route au soleil

LA JEUNE FILLE

je voudrais descendre avec toi
l'autre versant de la colline
à travers le brouillard
pour trouver des bateaux chargés d'oranges

— soudain une autre jeune fille et un autre arlequin entrent en scène. ils sont exactement semblables aux premiers. (puis il entrera un second couple un troisième un quatrième un dixième un vingtième la scène sera remplie d'arlequins et de jeunes filles semblables aux premiers. tous s'agiteront se mêleront. on ne distinguera plus le premier couple. aux embrasures des fenêtres des façades apparaîtront par moment et disparaîtront aussitôt des ombres d'animaux. un marchand de ballons arrivera. un arlequin prendra des ballons les attachera aux cheveux d'une jeune fille. de temps à autre on entendra l'éclatement d'un ballon qui aura rencontré un mégot. le balayeur passera de temps en temps) —

UN ARLEQUIN

(regardant les deux jeunes filles)

elle était belle
elle était plus belle qu'un chat noir
qui traverse mon chemin

UN ARLEQUIN

ses bras étaient des colonnes de poussière
soulevées par un mur qui s'effondre

UNE JEUNE FILLE

il dormait au soleil
sur toutes les marches
il dormait il disait
aimez les pierres
et vous comprendrez les pierres

UN ARLEQUIN

elle était belle et précise
comme une gerbe de blé
comme un cadran solaire

UN ARLEQUIN

elle était douce et calme
comme le pain
et le lait

UNE JEUNE FILLE

il courait à quatre pattes
si c'était la nuit
il mordait les passants
si c'était la nuit
ses yeux fermés étaient bleus
comme la lune en hiver
si c'était la nuit
et si c'était le jour
il se réveillait n'importe où

UNE JEUNE FILLE

dans une orange

UNE JEUNE FILLE

dans une éponge

UNE JEUNE FILLE

dans son oreille dans son ventre

UN ARLEQUIN

je t'ai cherchée
dans une ville inondée
où le brouillard abandonne
à la dérive

des oliviers couverts d'oiseaux
qui traversent l'usine à gaz
parmi des explosions pareilles à des bananiers

UN ARLEQUIN

je t'ai cherchée
plus belle que jamais
à travers des fruits mûris par les volcans
comme des sources

UNE JEUNE FILLE

entends
le galop de cheval

UN ARLEQUIN

je t'ai cherchée
et je voudrais te retrouver
où me perdre
dans la nuit
par des fenêtres brisées
comme des gerbes de blé qui brûlent

UNE JEUNE FILLE

j'entends
le galop d'un cheval
qui s'enroule
comme une pelure d'orange

UNE JEUNE FILLE

sa patte de parapluie
sa patte d'hirondelle rasant la terre
quand il traverse les champs
les rivières

UN ARLEQUIN

elle était belle

UN ARLEQUIN

elle est belle
et son corps

UN ARLEQUIN

et son écho les autres corps

UNE JEUNE FILLE

ah qui parle mais qui parle
dans la bruyère de ma gorge
dans les sources de mon ventre

UN ARLEQUIN

ses vertiges font les abîmes
et ses mains font la nuit

UNE JEUNE FILLE

cheval qui brûle dans la cave
comme un cerceau

UN ARLEQUIN

source et racine de mon corps
elle me retient dans la terre
par les arbres
par les pierres par la pluie

UNE JEUNE FILLE

cheval qui brûle qui s'évade

UNE JEUNE FILLE

ah qui parle des chevaux
ils ont laissé dans les ornières
la nouvelle lune
et les oliviers

UN ARLEQUIN

il faut marcher au soleil
il faut dormir au soleil
il faut s'ouvrir
comme une averse
au soleil
il faut qu'il soit midi pour que mon ombre
ne s'accroisse plus sur la terre

— on commence à entendre le klaxon et le bruit de ferraille de l'autobus —

UNE JEUNE FILLE

parmi les oliviers
il y a un couteau qui brûle
comme une branche morte

UN ARLEQUIN

et dans la montagne
un torrent glacé
comme un arbre abattu par la foudre

— tous les couples montent dans l'autobus. il ne reste plus que l'arlequin et la jeune fille sur le banc. ils ne parlent pas. le balayeur revient. il balaie. il s'approche d'eux —

LE BALAYEUR

levez les pieds
que je balaie sous le banc
hé

(il les secoue)

merde alors
des mannequins

— le balayeur hausse les épaules. les prend sous son bras et part en traînant son balai —

FIN

ANDRÉ LIBÉRATI.

DEUX CONTES QUICHOUAS

Les contes folkloriques péruviens publiés jusqu'à ce jour, appartiennent au type que nous pourrions dénommer « classique ». Ce sont des contes dont les principaux personnages sont des animaux, destinés à l'amusement, comportant de notables ressemblances avec les contes appartenant au patrimoine d'autres peuples d'un degré de culture équivalent. Il est relativement facile de recueillir ce genre de contes, puisqu'ils sont dans le domaine public, constituent le bien commun de la totalité ou de la quasi-totalité des villages ou des bourgs où ils ont été recueillis. Ils sont à la portée de tous et le fruit de formes très anciennes largement répandues et auxquels leur vaste diffusion n'a pas fait subir d'altérations substantielles.

Par suite de circonstances tout à fait particulières et heureuses, le R. P. Jorge A. Lira, qui fut pendant de longues années curé de Marangani, a pu compiler un ensemble de contes folkloriques permettant de saisir dans toute sa profondeur le caractère de cette région, celle du Haut-Vilcanota, ou plus précisément du district de Marangani qui occupe la vallée du Vilcanota, de sa naissance jusqu'à une altitude de 3.700 et même 4.500 mètres. Doué d'une vocation incontestable pour le folklore et d'un grand amour pour le peuple indigène et sa culture, le Père Lira put mettre à profit sa condition de prêtre et la confiance illimitée qu'il sut inspirer à son troupeau indien, pour réaliser une compilation à peu près complète du folklore de sa paroisse. L'ensemble des contes, fruit de ses investigations, atteint environ soixante récits.

Le district de Marangani occupe, comme nous l'avons dit, la région la plus élevée du Vilcanota; il est limité par la région du Kollao — haut plateau du Titicaca — et par la région kana, ou k'ana, comme certains écrivent. Les kanas peuplent les provinces actuelles de Canas, Espinar et une partie de Chumbivilcas, lesquelles sont toutes dans la prolongation montagneuse du plateau kolla. La situation

géographique du district de Marangani a, pour cette raison, une importance toute spéciale. La conquête quichoua eut lieu d'abord le long de la vallée du Vilcanota et s'étendit bientôt, au prix d'une rude lutte, au territoire des braves guerriers kanas. Mais les Kanas conservèrent vigoureusement les caractères de leur personnalité culturelle. D'autre part, la région du Haut-Vilcanota avait fortement subi l'influence des peuples du Haut-Plateau. Aux temps de la conquête et de la colonisation, et au cours des premières décades de la République, les kanas et les agglomérations de la région du Haut-Vilcanota assimilèrent avec une énergie et un entrain extraordinaires certains éléments de la culture occidentale, en les adaptant profondément à leur propre culture. A l'heure présente, ces centres sont les plus intensément indiens et ils n'ont pas pu être réduits à un complet état de servitude, comme c'est le cas pour la plupart des misérables habitants des vallées chaudes et tempérées du Cousco et comme les Indiens de la région agricole et de celle des pâturages du Haut-Plateau. Lorsque l'exploitation des mines eut atteint son plein développement, les kanas et les villages voisins où l'on embauchait des hommes pour les mines, recouvrèrent une liberté relative et conservèrent la propriété de certaines terres à blé et de pâturages qui leur permirent de se développer avec une indépendance dont nous pouvons apprécier les fruits tout particulièrement dans leur folklore littéraire.

•

Les contes recueillis par le Père Lira le furent de la bouche même des Indiens du district de Marangani, mot pour mot, avec une rigoureuse fidélité. Cette fidélité est si totale que le texte de ces contes est absolument dépourvu de la moindre trace d'élaboration littéraire. Le quichoua de ces contes est éminemment oral; la lecture silencieuse du texte est presque impossible; en revanche, à la faveur de la lecture orale, le texte oblige à recourir à des inflexions de voix d'une puissante force d'expression, comme c'est le cas pour le quichoua et d'autres idiomes sans alphabet. La seule lecture de l'un quelconque des contes de cette collection donne la certitude que le quichoua dans lequel ils ont été narrés est véritablement le langage typique, original et inimitable du peuple indien; le quichoua des lettrés, des missionnaires et des admirables quichouologues de la région du Cousco est tout différent. Les cantiques religieux de la même région, recueillis également par le Père Lira, sont l'œuvre de missionnaires, de chanteurs et de véritables poètes, dont les noms de quelques-uns ont été conservés. Le quichoua de ces hymnes est littéraire,

avec cette beauté toute particulière qu'atteint cette langue lorsqu'elle se transforme en expression de personne lettrée. D'autre part, les contes sont pleins de tournures, d'exclamations et d'inflexions originales et subtiles, qui sont le patrimoine inimitable du langage des Indiens et donnent au quichoua une richesse et une variété phonétique grâce auxquelles il arrive à exprimer avec une extraordinaire intensité les émotions psychologiques des animaux et des hommes. Ces contes décrivent les attitudes des êtres, le paysage, les moindres circonstances de l'existence au milieu desquels se meuvent les personnages, d'une façon telle, avec une si surprenante exactitude, une telle profondeur, que la nature physique et le monde vivant, animaux, hommes et plantes, apparaissent liés les uns aux autres si étroitement, d'une manière si vivante que, dans le monde évoqué par ces contes, tout se déroule dans une communion que nous pourrions appeler musicale. Il est évident qu'on ne peut transcrire au moyen de l'écriture, le reflet de cette capacité impondérable de la langue. Seul celui qui a entendu parler les Indiens depuis son enfance peut découvrir, à travers les indices alphabétiques, une partie de cette richesse toute particulière du langage oral. Le Père Lira a fait un grand effort pour noter la richesse phonétique du quichoua populaire, bien qu'il ait dû, pour y parvenir, forcer d'une manière peut-être excessive l'écriture castillane.

L'auteur de ces lignes a traduit, en compagnie du Père Lira lui-même, dix-sept contes de ce recueil.. Après avoir signalé la nature du langage dans lequel ils ont été recueillis, on comprendra mieux ce qu'a pu être la tâche qui consistait à les traduire. Nous avons suivi ce que nous appellerons la méthode orale. Le Père Lira lisait à haute voix, comme quelqu'un qui raconte une histoire, et je traduisais avec la plus grande exactitude possible. Comment rendre l'intention, le véritable contenu d'un langage purement phonétique ? L'interprétation, si exacte fût-elle, n'en comportait pas moins le danger d'une adultération du sens exact de la version originale; néanmoins, dans la plupart des cas, je dus chercher une phrase castillane et, en de très rares occasions, un terme équivalent. D'autres fois, il fallut conserver le terme quichoua pur lequel, du fait qu'il était une onomatopée, possédait une espèce de valeur universelle. A titre d'exemple du premier cas, nous pouvons citer la traduction du « Marchand de Farine de Sicuani » et du second : « L'Amante de la Couleuvre ». Dans le « Marchand de Farine de Sicuani », nous avons la description de la marche d'un fantôme, du haut de la montagne jusqu'au fond de la vallée. Le narrateur indien emploie un terme qui contient un véritable ensemble d'images : il décrit la forme de cette marche, l'intensité

et le rythme effrayant avec lesquels cet être redoutable descend la pente, le mouvement de ses vêtements et de sa masse, à la fois incorporelle et affreusement dure et féroce de son corps ; l'air qui se déplace autour de lui la profonde, l'hallucinante émotion de celui qui l'entend venir ; et encore la relation établie entre cette image complexe et le paysage nocturne, tout imprégné déjà de l'horreur suscitée par la marche de ce fantôme; tout cela grâce à un seul mot répété à plusieurs reprises : « laut'in... laut'in... laut'in... nispa ». Et l'on trouve dans le texte de ce recueil de contes de nombreux mots du même genre. Dans le cas présent, nous avons tenté de traduire ce terme difficile par une expression qui nous parut, par sa nature même, lamentablement faible et que le lecteur pourra trouver dans le texte de notre traduction. Dans la version de « L'Amante de la Couleuvre », nous avons conservé le mot quichoua « Wat'akk ! » qui décrit le bond puissant et soudain d'un serpent au moment où le découvrent ceux qui vont le tuer; ce mot est une onomatopée pure. Des mots de ce genre, semblables aux deux que nous avons cités, sont *créés* par le narrateur au cours même de son récit; il ne s'agit pas, pour lui, de mots proprement dits, mais de moyens personnels auxquels a recours le narrateur. C'est qu'aussi bien la langue quichoua permet une liberté illimitée de création dans ce genre de compositions et offre ce que nous pourrions appeler un sentier attirant, dans sa morphologie, pour des élaborations de toute espèce.

●

Le contenu des contes de la Collection dont je parle est d'une importance exceptionnelle. Grâce à la situation particulière du prêtre catholique, qui les a recueillis, celui-ci a pu obtenir, de la part des Indiens, qu'ils lui racontent des histoires appartenant au patrimoine le plus caché de la communauté. Il ne s'agit pas ici de récits plus ou moins agréables, beaux et significatifs, d'aventures d'animaux ou de contes merveilleux et gracieusement légendaires — bien qu'il en figure un grand nombre de ce genre dans la Collection — ce sont des récits où l'homme est le personnage principal et dont l'intention et le contenu sont le fruit, dans la plupart des cas, d'arrangements culturels profonds et modernes de ce que sont les inquiétudes intenses et nouvelles, d'ordre animique, arrangements et complexes dus à l'incorporation et à la retraduction d'éléments culturels étrangers. Ces phénomènes anthropologiques sont reflétés dans le texte des Contes, sous forme d'ajouts ou d'interprétations neuves de formes anciennes, comme c'est le cas dans « L'Amante de la Couleuvre »

dont l'antiquité est certainement très grande, ou dans des créations modernes, comme c'est le cas dans « Le Marchand de Farine de Sicuani ».

La préoccupation persistante de la survivance de l'âme est l'un des thèmes qui ont le plus tourmenté l'esprit de ces communautés. Les formes complexes et diverses qu'elles imaginent pour supposer cette survivance et pour l'exprimer, se manifestent fréquemment sous forme d'expressions qui ne sauraient être plus étonnamment contradictoires, images répugnantes, féroces et monstrueuses, opposées à d'autres d'une tendresse et d'une ingénuité incomparables et émouvantes.

Les deux contes que nous publions ci-après, fournissent un exemple éloquent de la valeur documentaire offerte par la Collection dont nous avons parlé.

JOSÉ-MARIA ARGUEDAS.

LE MARCHAND DE FARINE

C'était un marchand de farine. Lorsqu'il partait en voyage, il se rendait toujours chez un client de sa connaissance. Tous deux se donnèrent mutuellement leur parole d'honneur que le vendeur n'irait nulle part ailleurs que chez l'acheteur pour se loger et ne ferait pas d'affaires avec des étrangers.

Un jour, le vendeur partit en voyage d'affaires en compagnie d'un homme de Sicuani. Il y avait longtemps qu'il ne s'était déplacé. Il y avait environ six mois qu'il n'allait pas chez son acheteur. Manquant à sa promesse, il avait vendu sa farine dans des villages lointains. Néanmoins, cette fois-là, il dit à son compagnon :

— Nous devons aller chez mon acheteur.

Et il emmena son compère le long de la route qui conduisait à la demeure de son ancien ami.

La nuit tombait tandis qu'ils marchaient ; le soleil se coucha et déjà c'était l'heure du repos ; alors l'homme de Sicuani dit au marchand :

— Il me semble que la maison de ton client est encore bien éloignée.

Mais le marchand lui répondit :

— Non. Nous sommes déjà près, tout près de la maison de mon client.

Et il continua de guider son compagnon. Il ne voulait se reposer nulle part ailleurs.

Très loin, très loin, ils aperçurent une maison. Et le marchand dit :

— La voilà ; on voit déjà la maison de mon client.

Mais son compagnon ressentait une étrange fatigue. Et sans motif apparent, il se mit à éprouver un sentiment de crainte.

— Ne continuons pas. Déposons notre charge dans un endroit quelconque et reposons-nous, dit-il.

— Quoi donc ? Comment peux-tu me demander à te reposer à la belle étoile, alors que nous sommes tout près d'une maison ? Non, continuons. Nous allons arriver, répondit le marchand.

Ils parlaient encore lorsqu'une voix de fantôme cria du sommet de la montagne :

— Oh ! mon vendeueur... mon vendeur !

Le client était mort ; il était damné et il était plongé au fond de l'enfer.

— Tu vois ? mon acheteur m'appelle. Mon acheteur est magnanime et bon, dit le marchand.

Mais son compagnon éprouva un sentiment d'effroi. Il savait dans son cœur que cette voix n'était pas celle d'un homme. Celui qui appelait ne le faisait pas avec une voix humaine. Son cri avait un son nasal. Alors, le compagnon demanda au marchand de farine :

— Quel espèce d'homme est donc celui qui a pu monter si haut, au sommet de la montagne ?

— C'est que mon acheteur possède un troupeau. Ses bêtes ont dû se sauver le long de la pente et sans doute est-il allé les chercher.

Et de nouveau on entendit le cri :

— Oh ! mon vendeueur... mon vendeur !

L'homme de Sicuani répéta au marchand :

— Non, mon cher. C'est impossible ; cette voix n'est pas une voix humaine.

A ce moment-là, ils arrivaient déjà à la maison de celui qui appelait. Et le fantôme venait, lui aussi, descendait la pente, trébuchant dans son suaire, s'empêtrant, s'empêtrant à chaque instant.

Empli de terreur, le compagnon pénétra dans la demeure de l'acheteur, sur les pas du marchand de farine. Aussitôt arrivés, ils déchargèrent les sacs qu'ils portaient sur leurs épaules et enlevèrent les sacs de farine dont ils avaient chargé leurs bêtes. Mais la maison était inhabitée, vide ; toutes les portes étaient fermées. Le marchand démolit le mur de pierre qui fermait l'entrée d'une des chambres, bondit à l'intérieur, s'étendit sur le sol et s'endormit. Pendant ce temps, l'autre homme attacha les lamas, aligna les sacs dans un coin de la cour et attendit, assis sur ses talons, rempli d'épouvante.

Près de la maison, on entendit de nouveau le cri :

— O mon vendeueur ! ô mon vendeur ! Tu viens, moi j'arrive... !

L'homme regarda la montagne et vit que le fantôme rôdait déjà au bas de la pente, s'empêtrant, trébuchant toujours dans son suaire.

Alors, il se précipita dans la pièce où se trouvait son compagnon et tenta de l'éveiller ; il le secoua, mais le marchand continuait à dormir ; il avait un sommeil de plomb.

— Voici que le Damné arrive ! Réveille-toi ! lui criait-il. Mais l'homme n'entendait pas. De la pente voisine de l'habitation, le fantôme cria de nouveau :

— Oh ! mon vendeur !! Nous devons unir nos bouches !

Et son cri final s'étendit tout à l'entour.

Ne pouvant réveiller le marchand, l'homme s'enfuit de la maison, emportant ses paquets. Mais il ferma soigneusement la porte de la chambre où dormait son compagnon ; il prit même le soin de la murer avec des pierres. Et dans le coin où il se réfugia, il rattacha les lamas, prit une galette, s'assit. Le Damné s'arrêta ; lorsque la nuit fut avancée, au moment où la lune se levait, il arriva ; il se précipita dans la maison et se mit à démolir la paroi qui murait la pièce ; il enleva pierre après pierre.

Aussitôt entré, il se saisit du marchand et se mit à le dévorer. Une seule fois, la victime cria :

Ouaouououou ! Puis on n'entendit que le bruit des mâchoires du Damné, le broiement des os et celui de la chair qu'il triturait.

Le compagnon priait, fumait, implorait ; il disait en grelottant : « Il va venir me dévorer à mon tour . »

Quand l'aurore éclaira le ciel, tout retomba dans le silence. Le Damné ne vint pas. Le bruit de ses mâchoires cessa.

Lorsque le soleil se leva et qu'il fit grand jour, l'homme courut à la maison. « Le Damné a dû le dévorer, sinon, qu'est-il advenu de lui ? », se disait-il. Il s'approcha tout doucement de la porte de la chambre, regarda par une fente à l'intérieur et voici ce qu'il vit : Dans un coin, le Damné était étendu, il dormait et ronflait férocement ; du marchand de farine, il ne restait que quelques lambeaux de vêtements ensanglantés et quelques fragments de son cuir chevelu épars sur le sol.

Alors l'homme, en silence, et avec le plus grand soin, se remit à murer la porte et l'entoura d'un cercle de fer solidement attaché. Puis il mit le feu à la maison. De la sorte, il fit brûler le Damné.

Puis il rechargea rapidement ses bêtes et reprit la direction de Sicuani à toute vitesse.

Lorsque le Damné sentit le feu sur son corps, il renversa le mur de la porte et s'échappa en faisant de grands sauts. Entouré de flammes, il s'enfuit dans la montagne, remontant la pente jusqu'au sommet. Il revint à son point de départ, et depuis lors, il n'est pas revenu.

L'AMANTE DE LA COULEUVRE

Elle était fille unique. Tous les jours, elle allait dans la montagne pour faire paître son troupeau. Son père et sa mère n'avaient d'autres enfants qu'elle. C'est pour cela qu'ils l'envoyaient chaque jour conduire les bêtes au pâturage. La jeune fille était déjà en âge de se marier, très développée et fort belle.

Un jour, au sommet d'un coteau, un jeune homme aux traits fins, à la taille élancée, s'approcha d'elle.

— Tu dois être mon amante, lui dit-il.

Et il se mit à lui parler d'amour.

Le voyant grand et vigoureux, la jeune fille accepta.

Dès lors, on les mit ensemble à la montagne ; c'est là qu'ils s'aimaient.

— Je veux que tu m'apportes toujours de la fleur de farine rôtie, dit le garçon à la bergère.

Elle réalisa le désir de son amant. Et tous les jours, elle lui apportait de la fleur de farine en galettes. Ils mangeaient ensemble et se servaient l'un l'autre.

Ainsi vécurent-ils pendant longtemps. Le jeune homme marchait et courait à plat ventre, se traînait, comme s'il avait eu un grand nombre de pieds minuscules. C'est que ce n'était pas un homme. C'était un serpent. Mais aux yeux de la jeune fille, il semblait être un garçon svelte et de haute taille.

La fille devint enceinte et dit au jeune homme :

— Me voici bien embarrassée. Lorsque mes parents le sauront, ils me feront des reproches et me demanderont qui est le père de mon enfant. Nous devons prendre une décision et voir s'il nous convient d'aller chez moi ou chez toi.

Le garçon répondit :

— Nous devons aller chez toi. Et moi je ne pourrai pas entrer librement, ce n'est pas possible. Dis-moi si, près du mortier, dans ta maison, il y a un trou dans le mur. N'y a-t-il pas toujours près des mortiers un trou où l'on serre le torchon avec lequel on nettoie la pierre ?

— Oui ; près du mortier, il y a un trou semblable.

— C'est là que tu me conduiras, dit le garçon.

Mais la jeune fille demanda :

— Que pourras-tu faire dans ce trou ?

— C'est là que je vivrai jour et nuit.

— Tu ne pourras pas t'y tenir. Ce n'est pas possible ; c'est un trou trop petit.

— J'y entrerai. Il me servira de logis. Maintenant, je veux savoir où tu dors : à la cuisine ou au grenier ?

— Je dors à la cuisine, dit la jeune fille. Je dors avec mes parents.

— Et à quel endroit se trouve le mortier ?

— Notre mortier est dans le grenier.

— Lorsque j'irai chez toi, tu dormiras sur le sol, près du mortier.

— Et comment pourrais-je me séparer de mes parents ? Ils ne me permettront pas de dormir seule.

— Tu feindras de craindre que les voleurs n'emportent ce qu'il y a dans le grenier. « J'irai dormir là-haut pour exercer une surveillance », leur diras-tu. Et toi seule iras moudre du blé dans le mortier ; tu

ne permettras pas que tes parents le fassent. Chaque fois que tu auras moulu de la farine, tu en mettras un peu dans le trou que je dois habiter. Ce sera mon unique aliment. Je ne mangerai pas autre chose. Et pour qu'on ne me voie pas, tu boucheras soigneusement le trou avec le chiffon qui sert à nettoyer le mortier.

Alors la jeune fille demanda :

— Ne peux-tu donc pas te présenter librement à mes parents ?

— Non, je ne puis pas, répondit-il. Ce n'est que peu à peu que j'apparaîtrai devant eux.

— Et comment feras-tu pour habiter ce trou ? Il est tout petit. C'est à peine si l'on peut y mettre un chiffon de laine.

— Tu n'auras qu'à l'agrandir à l'intérieur.

— Bien, dit-elle. Tu sauras toi-même de quelle façon t'y installer.

— Mais tu dois m'y amener. Et tu me laisseras derrière le mur de ta maison. Quand la nuit sera venue, tu me conduiras au grenier.

— Bien, répondit l'amante.

Ce soir-là, la fille rentra seule chez elle.

Elle entra furtivement dans le grenier et agrandit le trou qui se trouvait près du mortier. Le lendemain, elle repartit dans la montagne pour faire paître son troupeau. Elle retrouva son amant à la place accoutumée. « J'ai élargi le trou du torchon », dit-elle.

Mais la nuit tombait, ils prirent ensemble le chemin de la demeure de l'amante. Elle quitta le jeune homme en le laissant dans l'étable, derrière la maison. Puis elle vint plus tard le retrouver. Elle le conduisit près du trou qui se trouvait à côté du mortier. Le jeune homme se glissa tout doucement par l'ouverture. La jeune file se disait en elle-même, tandis que le garçon se dirigeait vers le trou : « Impossible ! il ne pourra pas entrer ».

Le soir même, la fille dit à ses parents :

— Mon père, ma mère : il est possible que les voleurs emportent tout ce que nous avons dans notre garde-manger. À partir d'aujourd'hui, je vais dormir dans la pièce où nous conservons nos provisions.

— Va, ma fille, lui dirent ses parents, en donnant leur assentiment.

La jeune fille porta son lit dans le garde-manger et l'étendit sur le sol près du mortier. Le serpent se glissa dans le lit et les amants dormirent ensemble. Dès lors, ils dormirent ensemble toutes les nuits.

Lorsqu'il fallait moudre du blé dans le mortier, la jeune fille ne permettait pas que quelqu'un d'autre le fît ; elle y allait et mettait des poignées de farine dans le trou du torchon. Avant de s'en aller, elle bouchait le trou avec le chiffon de laine qui servait à nettoyer le mortier. Et de cette façon, ni ses parents, ni personne ne purent voir ce qu'il y avait dans ce trou. Les parents n'avaient aucun soupçon ; il ne leur venait pas à l'idée de retirer le chiffon qui bouchait le trou pour voir ce qu'il y avait à l'intérieur. Ce ne fut que lorsqu'ils se rendirent compte que leur fille éprouvait une certaine gêne qu'ils conçurent de l'inquiétude et décidèrent de lui parler.

— Il semble bien que notre fille soit enceinte, dirent-ils. Nous devons lui demander qui est le père.

Ils l'appelèrent et l'interrogèrent :

— Tu attends un enfant ! Qui en est le père ?

Mais elle ne répondit pas.

Alors, le père et la mère l'interrogèrent séparément, tantôt l'un, tantôt l'autre. Mais elle s'obstina dans son silence.

Jusqu'au moment où elle ressentit les douleurs de l'enfantement, une nuit et la nuit suivante. Ses parents l'assistaient. Et le serpent ne put pas se glisser dans le lit de la jeune fille au cours de ces nuits-là.

Le serpent ne vivait plus dans le trou. Il s'était beaucoup développé, il était devenu énorme et il ne

pouvait plus entrer dans la cavité de la paroi. En suçant le sang de la jeune fille, il s'était engraissé et il était devenu bouffi et roussâtre. Il avait creusé au-dessous du mortier, y avait pratiqué un trou et y avait transporté son domicile. C'était une espèce de grotte sous le mortier, un grand nid, la nouvelle demeure du serpent. Il s'était engraissé en s'arrondissant et il était arrivé à une largeur pléthorique. Mais aux yeux de son amante, ce n'était pas une couleuvre, c'était un jeune homme. Un jeune homme qui engraissait énormément.

Les amants n'avaient pas pu recouvrir la cavité qu'ils avaient pratiquée sous le mortier. C'est pourquoi, la jeune fille étalait les draps de son lit et les étendait l'un sur l'autre en les fixant tous les matins à la base du récipient de pierre. C'est ainsi qu'ils purent cacher le nid du serpent aux yeux du père et de la mère, lorsque ceux-ci entraient dans le grenier.

En présnce du silence obstiné de leur fille, les parents décidèrent de vérifier la chose ; et ils interrogèrent les gens du hameau :

— Notre fille nous paraît enceinte. Ne l'auriez-vous pas vue quelque part converser avec un garçon ? Peut-être dans les pâturages où elle conduisait son troupeau ?

Mais tous répondaient :

— Non, nous n'avons rien vu.

— Où la faites-vous dormir ? demandèrent quelques-uns.

— Naguère encore elle dormait avec nous, dans la même chambre. Mais maintenant, elle insiste pour dormir dans le garde-manger ; elle y a son lit, à même le sol, tout près du mortier à blé. Et elle seule veut aller moudre ; elle ne permet à personne de s'approcher du mortier.

— Et pour quelle raison s'oppose-t-elle à ce que vous vous approchiez du mortier ? Que dit-elle ? demandaient-ils.

— « Ne vous approchez pas, mes chers parents, du mortier ; vous pourriez salir mon lit ; moi seule j'irai moudre, dit-elle, répondaient les parents.

— Et pourquoi ne veut-elle pas que vous approchiez du mortier ? insistaient-ils.

Elle a déjà ressenti les premières douleurs de l'enfantement, répondaient les parents.

Alors les voisins leur donnèrent ce conseil :

— Allez chez le sorcier. Demandez-lui de voir ce qu'il en est et de vérifier. Nous autres, simples gens, ne pouvons pas savoir ce qu'il faut faire. Ce qui peut arriver !

Le père et la mère allèrent chercher le sorcier. Ils lui apportèrent un petit paquet de coca. Ils lui demandèrent d'étudier le cas de leur fille.

— Notre fille ne se sent pas bien ; nous ne savons pas ce qu'elle a, lui dirent-ils.

Le sorcier demanda :

— Qu'arrive-t-il à votre fille ? Où a-t-elle mal ?

— Elle a l'air enceinte. Nous ne savons pas de qui. Il y a quelque temps qu'elle a commencé à ressentir les douleurs toutes les nuits. Et pourtant, elle n'arrive pas à donner le jour à un enfant. Elle ne veut pas nous dire qui est le père, dit la femme.

Le sorcier consulta les feuilles de coca et dit :

— Il y a quelque chose, quelque chose sous le mortier de ta maison ! Et c'est le père. Car le père n'est pas une créature humaine, n'est pas un homme.

— Et qui cela peut-il être ? demandèrent en tremblant les deux vieux. Devine tout, devine bien, nous t'en supplions.

Alors le sorcier continua :

— Il y a là un serpent ! Ce n'est pas un homme !

— Et que devons-nous faire ? demandèrent les parents.

Le sorcier médita quelques instants et reprit, en s'adressant au père :

— Ta fille ne voudra pas qu'on tue le serpent. « Tuez-moi plutôt que mon amant ! » vous dira-t-elle.

Envoie-la au loin, en un endroit quelconque qui soit à une journée de chemin de chez vous. Lorsque vous lui aurez donné cet ordre, elle refusera également d'obéir. Dis-lui ceci, en désignant par son nom un village quel qu'il soit : « Je sais que dans ce village il y a un remède qui permet d'accoucher. Va, achète ce remède et apporte-le moi. On m'a dit qu'avec ce remède tu pourras mettre ton enfant au monde. Si tu ne m'obéis pas cette fois-ci, je te battrai ; je te frapperai jusqu'à ce que tu meures », lui diras-tu. C'est seulement de la sorte que tu obtiendras qu'elle y aille. En même temps, tu te mettras d'accord avec des gens armés de bâtons, de grands couteaux, de fortes triques. Tu feras en sorte ensuite que ta fille sorte pour aller exécuter tes ordres. Et lorsqu'elle se sera éloignée, vous entrerez tous dans le grenier et vous vous emparerez du mortier. Là, sous ce récipient, il y a un grand serpent. Vous le frapperez jusqu'à ce qu'il soit tué. Prenez bien garde que la couleuvre ne vous saute dessus, car, dans ce cas-là, c'est elle qui vous tuerait. Vous l'égorgerez bien ; vous creuserez une sépulture et vous l'enterrerez.

— Bien, mon cher. Nous nous conformerons à tes instructions, dit le père, et il sortit. Sa femme le suivit.

Il alla aussitôt chercher des gens, des hommes robustes pour l'aider à tuer la bête. Il se mit d'accord avec dix hommes, bien armés de triques et de couteaux tranchants.

— Demain, lorsque ma fille sera partie, vous viendrez chez moi, en marchant de façon à ce que personne ne vous voie, leur dit-il.

Le matin suivant, ils ordonnèrent à la jeune fille de faire cuire ses aliments. Ils la firent lever de bonne heure. Ils lui donnèrent de l'argent, pour que l'ordre qu'ils lui intimaient fut plus vraisemblable, et ils lui dirent :

— Avec cet argent, tu achèteras un remède pour accoucher. A Sumakk Marka, ce village qui se trouve sur l'autre rive du fleuve, tu trouveras le remède.

Mais la fille ne voulut pas obéir. « Je ne puis pas y aller, dit-elle, je ne veux pas ».

Alors ses parents la menacèrent :

— Si tu n'y vas pas, si tu ne nous apportes pas le remède, nous t'assommerons à coups de bâtons. Nous te frapperons jusqu'à ce que nous ayons détruit le fœtus que tu as dans le ventre.

Alors la jeune fille se mit en route.

Ils la virent marcher jusqu'à ce qu'elle fût complètement hors de vue. Lorsqu'elle eut disparu dans le lointain, les hommes avec lesquels le père s'était mis d'accord, se dirigèrent vers sa maison. Ils se réunirent tous dans la cour. Ils se répartirent entre eux leur ration de coca ; ils mastiquèrent pendant un moment, puis ils entrèrent dans le grenier ; ils transportèrent dans la cour tous les objets qui s'y trouvaient ; enfin ils emportèrent le lit de la femme.

Et ils s'armèrent. La trique sur l'épaule, le coutelas à la main, ils entrèrent dans le grenier ; ils entourèrent le mortier, et ils attendirent. Ils empoignèrent le mortier : un énorme serpent était étendu au-dessous ; il avait une grande tête, semblable à celle d'un homme ; il était énorme et s'enflait toujours davantage. « Wat'akk » siffla le serpent et il bondit, en se voyant découvert, tandis que son corps pesant produisait un bruit étrange en se redressant. Les dix hommes le frappèrent et le blessèrent. Ils le coupèrent en plusieurs tronçons. Sa tête fut jetée au loin, dans la pampa. Là, elle se mit à se débattre ; elle sautait, écumait sur le sol. Les hommes la suivaient, et l'écrasaient, ils allaient partout où elle tombait et tentaient de l'abattre. Ils la frappaient de haut. Alors son sang coula sur le sol ; il se répandait en ruisseaux de son corps mutilé. Mais elle ne pouvait mourir.

Et ils ne cessaient de frapper la tête du serpent ; à ce moment-là, on vit arriver la jeune fille, son amante. En voyant des gens assemblés dans la cour, elle courut au grenier, et s'approcha du mortier. La pierre était pleine de sang. Le nid du serpent était vide. Elle tourna la tête pour regarder dans la cour ; plusieurs hommes frappaient avec leur trique la tête de son amant. Alors elle poussa un cri, comme si elle allait mourir :

— Pourquoi, pourquoi détruisez-vous la tête de mon amant ? Pourquoi le tuez-vous ? s'écria-t-elle. C'est mon mari ! C'est le père de mon enfant !

Elle se remit à crier ; sa voix emplit la maison. Elle regarda le sang et ressentit de l'effroi. Et, dans l'effort qu'elle faisait pour crier, elle accoucha : une multitude de petites couleuvres se tordirent sur le sol, couvrirent la terre de la cour en sautant et en rampant.

Enfin les hommes finirent par tuer la grande couleuvre. Et ils tuèrent également les petits serpents. Ils les poursuivirent tous et les écrasèrent. Ensuite, quelques-uns de ces hommes creusèrent un fossé dans la terre et les autres y firent couler le sang. Ils nettoyèrent le sang dans toute la maison, l'acheminèrent vers le fossé et enterrèrent les serpents et le sang coagulé. Puis ils emmenèrent la jeune fille dans la chambre de ses parents. Là on prit soin d'elle. On remit dans le grenier les objets à leur place primitive. On balaya la maison et on la remit en ordre. Les hommes emportèrent le mortier jusqu'à la cascade voisine ; ils mirent la pierre sous l'eau écumante et la laissèrent là. Et lorsque tout eut été remis en ordre, les parents de la jeune fille donnèrent à chaque homme ce qui lui revenait équitablement pour son travail. Ils reçurent leur salaire et partirent.

Plus tard, les parents demandèrent à leur fille :

— Comment, de quelle façon, as-tu pu vivre avec un serpent ? Ton mari n'était pas un homme ; c'était le démon.

Alors seulement la jeune fille avoua son histoire ; elle fit le récit de sa première rencontre avec le serpent. On finit par tout savoir et le mystère fut éclairci. Les parents soignèrent leur fille, ils firent le nécessaire pour guérir son corps et son âme. Et ensuite, beaucoup plus tard, la jeune fille se maria avec un brave homme et sa vie fut heureuse.

(*Traduit de l'Espagnol par Fernand Hayward*).

LE MYTHE DE MARS

I

Les traditions rituelles de la Rome antique permettent d'entrevoir assez exactement une époque très reculée, protohistorique, où le combattant romain ne se bornait pas à invoquer les divinités pour obtenir la victoire des armes — victoire technique, avec simplement l'assistance du ciel comme le firent les légions des temps historiques; une époque « primitive » où le guerrier pratiquait lui-même une magie directe et active, à laquelle plus qu'aux armes il attribuait ses succès, agissant sur l'adversaire par la force terrifiante, paralysante, d'énergies spirituelles secrètes d'ordre chamanique et initiatique (1).

Le rituel des fétiales, comme celui de la *devotio*, montre le guerrier (ou son substitut rituel) pratiquant les armes en des gestes d'apparence technique (lancement d'un pieux sur le territoire ennemi, attaque téméraire, par un individu, de toute l'armée adverse), mais gestes doublés d'une action sacrée ou magique (la malédiction, la consécration de l'ennemi aux puissances de mort) laquelle prête seule au geste humain l'efficacité qu'on en attend et qui du même coup charge l'exécutant — prêtre fétial ou général « dévoué » — d'une sacralité le rendant impropre à une vie sociale normale, d'approche dangereux, mortel pour l'homme ordinaire (tout ce qui est sacré, *sacrer*, c'est-à-dire en relation directe et permanente avec les Puissances, étant par nature d'essence surhumaine, dangereuse, de contact mortel).

---

(1) Voir dans *Les Cahiers du Sud*, n° 280 (1946), notre étude « Magie Guerrière dans la Rome Antique ». Cette analyse, portant sur les rituels du fétial (déclaration de guerre), des sacrifices humains et de la *devotio* (sacrifice du général pour le salut et la victoire), doit être complétée par celle du rite du « triomphe » et de la consécration des dépouilles ennemies. Cette étude, ainsi que les présents développements résument, souvent brièvement, un ouvrage à paraître. Nous nous excusons des constants « raccourcis » de nos démonstrations, avant tout dans les cinq premières pages, en raison du peu de place. Nous avons dû notamment, contrairement à l'usage, mêler dans ce texte les faits germaniques aux faits romains, alors qu'ils devraient figurer en appendice et simplement par référence.

C'est pourquoi nous avons appelé ce type de guerriers : « le guerrier magique » que la sacralité dont il est chargé place en une situation à part dans la vie sociale. Car si, à l'époque historique, le chef « dévoué » se trouve par le fait de la *devotio,* écarté de la vie religieuse et, par l'interdiction des sacrifices privés, mis dans l'impossibilité de mener une existence normale, rien n'empêche par contre qu'il ne poursuive — s'il en réchappe — une carrière militaire, voire qu'il se « dévoue » une seconde fois. C'est pourquoi on peut penser que la *devotio* est la survivance tardive et mal interprétée d'une opération chamanique qui avait eu pour effet, et peut-être pour but, de créer une catégorie spéciale de guerriers, vivant en marge de la société, frappés d'interdits qui les empêchaient de mener une vie sociale régulière, entretenant avec les divinités chtoniennes et guerrières des rapports particulièrement étroits.

Or nous retrouvons la plupart des traits que nous avons pu ainsi attribuer au « guerrier magique » chez les soldats par excellence de la Rome primitive, les *celeres* ou « rapides », premiers compagnons d'armes et gardes-du-corps de Romulus, fondateur et premier roi mythique de la Ville.

Romulus, rapporte en effet Denys d'Halicarnasse, « prévoyant qu'il aurait besoin de l'aide d'un certain nombre de jeunes gens pour la garde de son corps et pour les affaires pressantes du royaume, en prit trois cents des familles les plus nobles, et qui étaient les plus robustes. Ils furent élus par curies de la même manière que les sénateurs, à raison de dix jeunes gens par curie. Ils étaient constamment auprès de lui. Ils avaient en commun le nom de *celeres*... Dans la ville, portant la lance, ils le suivaient et exécutaient ses ordres. Dans l'armée, ils combattaient à la tête des troupes et protégaient les autres de leur bouclier. Ils se distinguaient d'habitude dans les combats; ils étaient les premiers à commencer la bataille et les derniers à se retirer, tantôt cavaliers, là où le lieu était propice à l'équitation, tantôt fantassins, là où le terrain était inégal et incommode au cheval ». Ainsi cette quintessence de la nation en armes n'était spécialisée dans aucune technique militaire, mais initiée à la fois à toutes et excellait par la rapidité (en un temps où le cheval n'était pas encore connu). Tacite rencontrera en Germanie un corps de « rapides » répondant exactement à la description de Denys : « C'est l'infanterie, écrit-il, qui fait leur force; ils combattent mêlés à elle; ils placent en première ligne des hommes choisis parmi toute la jeunesse et capables de suivre à pied la rapidité des chevaux. Le nombre en est fixé; ils sont cent par canton » comme les *celeres* sont au nombre de dix par curie.

Comment se déroule le premier combat important livré par Romulus contre les Sabins ? par l'intervention de la magie paralysante de Jupiter Stator. Lorsque la bataille semble perdue pour les Romains, Romulus invoque non pas son père Mars, technicien des armes, mais Jupiter, réclamant un miracle ; le miracle se produit : « C'est ici, dit Romulus à ses troupes en fuite, que Jupiter O. M. ordonne de vous arrêter et de recommencer le combat. Les Romains s'arrêtent comme s'ils avaient reçu l'ordre de la voix céleste » *(tanquam cœlesti voce jussi)*, le sort de la guerre est *magiquement* retourné, l'ennemi est paralysé, vaincu d'avance par la magie de Jupiter. Ainsi les choses se sont passées comme dans le cas de la *devotio*, et comme en Germanie où O*dh*in « pouvait rendre aveugles et sourds ses ennemis, ou, comme paralysés de frayeur, et leurs armes ne coupaient pas plus que des baguettes », tandis que, au dire de Tacite, les Harii, troupes germaniques par excellence, « noicissent leurs boucliers, se teignent la peau, choisissent pour combattre la nuit la plus obscure. L'horreur seule et l'ombre qui enveloppe cette armée lugubre répandent l'épouvante » et paralysent l'ennemi. Il est remarquable qu'en un temps où les Romains ne pouvaient concevoir que leurs propres ancêtres aient été de tels barbares, les Annalistes nous aient conservés des traits aussi précis dont ils ne saisissaient pas eux-mêmes toute la portée.

Le tableau que donne Denys de la fonction sociale et politique de *celeres* n'est pas moins instructif. Nous les voyons, vivant toujours en groupe autour de leur chef dont ils exécutent les ordres aveuglément et avec diligence ; ils sont ses hommes-liges, ses soutiens, « les soutiens du royaume » dit ailleurs Denys. Entre leur chef, l'hégémon Romulus, et eux se nouent des relations particulières, essentielles au régime. C'est leur éponyme, Celer, qui assure à Romulus le trône ; et tous les autres rois de ce type violent, Tullus Hostilius et les deux Tarquins, avant d'accéder au pouvoir commandent les *celeres*, se servant du prestige redoutable de cette troupe pour usurper le trône, puis régnant en s'appuyant sans cesse sur ces bandes turbulentes.

Plutarque, évoquant les dernières années du règne de Romulus, assure que l'hégémon et les siens semèrent peu à peu la terreur. Régnant et gouvernant sans le peuple, contre le peuple, avec cette poignée d'hommes de main, soldats sûrs de l'impunité, Romulus « enflé par ses succès, plein d'une orgueilleuse confiance en lui-même, perdit cette affabilité populaire qu'il avait conservée jusqu'alors, et prit les manières odieuses du tyran. Vêtu d'une tunique de pourpre, et par-dessus, de la toge prétexte (notez cette

alliance du militaire et du sacré), il donnait ses audiences assis sur un siège renversé en arrière; il était sans cesse entouré de ces jeunes gens qu'on appelait *celeres* ». Voilà donc la genre de vie de cette *juventas* archaïque. Serrée autour d'un chef audacieux, ambitieux, tyrannique, elle vit avec lui dans une retraite pleine de hauteur et de faste, faisant peser sur Rome sa terrible puissance, sans cesse encline aux abus, mais aussi âme damnée, homme-lige de l'hégémon qui sans elle n'est rien, toujours prête à soutenir son parti dans la bataille — où elle emploie ses méthodes chamaniques, d'ordre d'initiatique, suivant cette idée d'hiérarchie que reflète le tableau des historiens anciens — tendant à s'écarter des foules, à s'entourer de mystère, à vivre en marge de la communauté, à constituer une manière de confrérie exclusive, de société d'hommes, très analogues à celles que, sur la foi des descriptions très poussées de Tacite et des chroniqueurs scandinaves, on a pu déceler autour des principicules militaires germaniques. (« Une naissance illustre ou les éminents services du père confèrent à quelques-uns, dès la prime jeunesse, la dignité de prince; les autres sont joints — *aggregantur* — à des hommes plus avancés en grade et depuis longtemps déjà éprouvés — dans l'art militaire — et l'on ne rougit point d'être vu parmi les compagnons. Le compagnon a même des grades suivant l'appréciation de celui qu'on suit »).

De cette troupe légendaire des *celeres* un seul personnage a passé dans l'histoire et dans l'organisation religieuse-militaire de la Rome classique, c'est le *tribunus celerum*, le tribun des *celeres*, substitut de leur chef. Mythiquement sa fonction est « créée » par Numa en même temps que ce roi pacifique et religieux, légal et pondéré, dissout les *celeres*. Historiquement il n'apparaît plus dans la vie publique qu'à l'occasion des fêtes militaires-religieuses de Mars, aux côtés des prêtres danseurs spécialisés du dieu de la guerre, les *Salii* ou Saliens sur qui l'ordre des préséances lui donnait le pas. C'est au cours de ces fêtes qu'il assiste avec les pontifes, à ces danses sacrées des Saliens aux Comices dont nous verrons l'importance, puis il conduit leur cortège solennel à travers la Ville, à cheval, à la tête de la cavalerie des *juniores*. Ce dernier trait ne confirme pas seulement l'hypothèse que le tribun n'est que le descendant de l'ancien chef des *celeres;* il permet d'induire (et nous en présenterons ailleurs une démonstration basée sur l'histoire et la lente décadence politique de l'ordre des *equites* ou chevalerie romaine peu à peu privée de ses privilèges) que les *equites*, au mythe institutionnel (la bataille légendaire du lac Régille célébré annuellement à Rome) si semblable à celui des *celeres*, furent les principaux héritiers des *celeres* gardes-du-corps de Romulus et que ce n'est sans doute pas à la légère que sous Auguste,

cédant à la manie d'archaïsme du début de l'Empire, ils adoptèrent eux-mêmes cette hypothèse et s'attribuèrent le nom de *celeres* dans le dessein, disait-on, de flatter l'empereur et de « s'attacher plus étroitement à sa personne ».

Mais c'est le collège même des Saliens qui, nous allons le voir, fut le principal héritier de la fonction magico-religieuse des *celeres;* et ce lien de parenté permettra de se faire de leur fonction sociale et de leur organisation une idée plus précise.

Aussitôt après la dissolution des turbulents *celeres,* racontent les annales de Rome, Numa institua le triple flamonium (2) et les augures, puis le *tribunus celerum,* enfin le collège des Saliens. Cette confrérie, Numa l'institua le jour où Jupiter fit tomber du ciel un palladium, un talisman sous forme de bouclier divin dit ancile, en signe d'alliance nouvelle et comme « gage certain d'empire ». Il fit exécuter par le forgeron Mamurius (3) onze boucliers ressemblant à ce point à l'original que tout le monde s'y trompa désormais; et il confia la garde des douze ancilia aux douze prêtres Saliens consacrés à Mars Gradivus ou Mars guerrier par excellence. Il fit déposer ces talismans dans le sanctuaire de Mars à la *regia* (ancien palais des rois transformé sous la République en centre religieux du *rex sacrorum,* héritier du pouvoir sacerdotal des rois romains) où ils devaient rester et jouer un rôle primordial jusqu'à la fin de l'Empire romain, à côté d'une statue de Mars munie d'une lance sacrée et d'une brassée de javelines ou *hastæ Martis,* second talisman de la Ville.

Il appela les nouveaux prêtres Salii parce qu'ils devaient célébrer le dieu des armées par des danses (sauts) et des chants rituels. C'est pourquoi en mars et en octobre, au moment des féries de Mars, les Saliens, armés de l'ancile et d'une javeline sacrée, portant la toge rouge — couleur du guerrier — et la trabea ou cotte militaire de cérémonie, ceignant l'épée et coiffant un casque archaïque surmonté de l'*apex,* insigne sacré, parcouraient la Ville, s'arrêtant de place en place pour exécuter en chantant une danse majestueuse et virile.

Toutes les caractéristiques de l'organisation des saliens rappellent, comme leur costume rituel, bien plus le militaire que le religieux. Faute de place nous n'apporterons ici qu'un résumé de notre argumentation sur ce point capital. Nos sources (Denys d'Halicarnasse et Plutarque)

---

(2) Sur le sens de cette triplicité, dans l'organisation tripartite des anciens Romains, voir les travaux de M. Georges Dumézil, notamment *Jupiter, Mars, Quirinus.*

(3) Sur ce personnage, voir G. Dumézil, *Tarpeia.*

insistent sur la jeunesse, la prestance, la beauté, la force et avant tout l'agilité, la « rapidité » de ces prêtres choisis parmi les jeunes gens les plus robustes et les plus agiles pour composer une confrérie dont l'organisation présente, vis-à-vis des autres collèges sacerdotaux, des particularités uniques et remarquables. Si aucune règle ne limitait l'âge d'entrée, c'est en fait la vingtième année : aucun collège mâle ne partage ce caractère juvénil, car au dire de plus d'une inscription on entre chez les Saliens « pour débuter dans la vie ». C'est aussi avec la fonction vestale (qui présente avec la salienne des parallèles remarquables — et nous espérons montrer un jour qu'elle aussi fut à l'origine une fonction non religieuse mais sociale —) le seul sacerdoce qui ne soit pas à vie. Sans que soit attestée une règle rigide, le Salien ne reste en exercice que durant peu d'années, dix au plus, le temps de service militaire, accompli de préférence dans la cavalerie, que Rome exigeait précisément du jeune homme comme conditions préalables à l'accès aux magistratures civiles : et la dignité salienne était la seule équivalence admise.

Le Salien ne peut cumuler les charges religieuses ; il n'a pas, comme les autres prêtres, vocation générale aux fonctions sacrées. Il peut au contraire assumer librement n'importe quelle fonction civile ou militaire. Il n'est pas consacré, il n'est pas soumis aux rites de l'*inauguratio;* mais il ne peut quitter le collège qu'après une désacralisation, l'*exauguratio* qui le mette en mesure de reprendre sans danger une vie normale. Et cette manière d'horreur du sacerdotal, cette affinité avec le monde profane, s'inscrit en clair dans le nom même de l'édifice culturel de la confrérie salienne qui n'est ni un temple ni un sacrarium, mais une curie : la curie palatine située sur le mont Palatin, lieu militaire par excellence, dans l'enceinte de la « Rome carrée » le plus ancien établissement romain sur le Tibre. Scindé en deux salles, au dire des archéologues qui l'ont identifiée, la curie palatine ne semble avoir servi que de salle de réunion — pour le banquet final à l'issue des féries — et de lieu de repos. En dépit d'une définition incertaine de Denys qui en parle comme d'un conservatoire ou trésor sacré *(hierophylakon),* ce n'est pas à la curia, c'est au *sacrarium Martis* de la *regia* que sont déposés même les talismans, ancilia et lances, dont les Saliens avaient la garde. Paradoxalement on ne conserve là que le bâton augural de Romulus », le *lituus* dont nous montrerons le rôle primordial dans le rite de l'investiture royale. Le départ et l'arrivée des processions saliennes, comme les sacrifices, se situent à la *regia.* Et l'on peut se demander pourquoi la curie palatine qui joue un rôle tellement insignifiant dans la vie religieuse jouit d'un prestige aussi éclatant dans toute l'histoire romaine.

Si l'aspect même des fêtes saliennes au cours desquelles les prêtres de Mars, portant de pied en cap un uniforme archaïque, traversaient la Ville en s'arrêtant de lieu en lieu pour danser le tropidum et passer la nuit dans un édifice provisoire ou mansion, porte l'accent sur le militaire ou le magico-militaire, le mot latin de curia est clair. Il repose sur une forme voisine de * *ko-wiriyâ* (en volsque co-uehriu) dans laquelle * *ko-* = *Ko* est un préfixe associatif, tandis que * *wiriyâ* est apparenté au vieux mot indo-européen * *wiro-* qui désignait à la fois le mâle et le guerrier. La curia semble donc avoir été à l'origine un lieu de réunion d'hommes spécialement (peut-être pas exclusivement ?) de guerriers. On connaît, en effet, le rôle prééminent que les curies jouèrent dans la vie politique de Rome. La tradition en attribue la création à Romulus qui fractionnait ainsi « le peuple ». Cette tradition est toutefois moins sûre de l'objet primitif des réunions qui s'y déroulaient. Varron prétend bien distinguer des curies « anciennes » où les prêtres se seraient occupés de choses sacrées — ainsi la curia calata où l'on proclamait les nones — et les autres où, telle la curia Hostilia, le sénat s'occupait de choses humaines. Mais aux temps historiques dans chaque curie un prêtre spécial offrait des sacrifices à Junon Curis ou Curitis et lui consacrait des banquets pris autour d'une longue table tout comme les Saliens dans la curie palatine. Pourquoi la tutelle de Junon ? On propose à présent d'isoler dans le nom de la déesse une racine Jun- que contiennent aussi *junior* et *juvenis,* le « jeune homme ». Ainsi la tutelle de Junon semble signaler un rapport particulier entre la vieille institution politique et les *juvenes* dont les *equites* furent l'élite; elle semble à tout le moins marquer une prépondérence de la *juventas* militaire dans ces réunions d'hommes. Et nous ne nous étonnerons plus dès lors d'un document numismatique où Junon dite Sospita porte le bouclier sacré, l'ancile, et aussi que c'est une Juno Sororia qui apparaît à côté de Janus Curiatius (Janus est le dieu de tous les commencements, de toutes les initiations) dans les rites d'octobre au tigillum sororium où M. Dumézil *(Horace et les Curiaces)* a rencontré d'une manière certaine les survivances dernières des rites d'initiations du jeune guerrier archaïques. Si donc il n'est pas possible d'affirmer de façon catégorique que la curia primitive (d'où pourtant, ne l'oublions pas, sont sortis par « élection » les *celeres* de Romulus) a été militaire plutôt que civile, on peut du moins assurer qu'il s'agit d'un édifice non religieux, et d'autre part qu'au sein de ce lieu de réunion d'hommes, un lien essentiel se nouait entre la *Juventas* militaire et la vie politique de la nation. De ce lien nous trouverons une série d'autres témoignages beaucoup plus nets, spécialement la présence des Saliens aux Comices.

Mais, les particularités de l'institution salienne orientant à tous égards vers le militaire même pour ce qui est du lieu de réunion aux caractères peut-être plus archaïques que les autres curies, nous pouvons dès à présent conclure à une équation probable entre les rapides *celeres* et ces autres rapides que sont étymologiquement les Saliens. Seule cette hypothèse explique d'ailleurs d'une manière satisfaisante pourquoi le *tribunus celerum* n'apparaît jamais qu'aux côtés des prêtres danseurs de Mars, ne participe qu'à leurs cérémonies à la tête des représentants de la chevalerie, élite de l'armée romaine. Et cette équation permettra de mieux comprendre le sens et l'origine des talismans de Mars, les anciles dont s'arment les Saliens, et les « lances de Mars » confiées à leur garde.

Déposés à la regia, dans le sanctuaire de Mars, ils avaient des vertus miraculeuses : en s'agitant, en cliquetant eux-mêmes, ils annonçaient aux Romains un péril imminent — tel le meurtre de César qui, dit-on, dédaigna ce présage. Nous avons vu comme Ovide décrit l'origine céleste de l'ancile. Mais Denys rapporte que le bouclier sacré fut trouvé dans le palais même du roi Numa sans qu'on sût qui l'y avait porté, et comme sa forme était inusitée on lui attribua une origine divine. Ainsi les deux versions soulignent la valeur magique d'une arme véritable qui ne devint talisman que le jour où Rome avait oublié l'antique méthode de guerre. Il en va de même pour les lances sacrées. Elles étaient déposées au pied d'une statue de Mars; et lorsque le général se disposait à partir à la guerre, il agitait les anciles puis touchait les lances en criant : *Mars vigila !* (Veille, ô Mars !). Mais diverses traditions tendent à montrer que ces armes offensives, loin de symboliser Mars, avaient leur vertu et peut-être leur origine propre. Plutarque assure que « la lance déposée dans la regia est appelée Mars », et Clément d'Alexandrie soutient qu'elle avait été « jadis l'image de Mars » et que d'une manière générale « à l'origine, les anciennes lances étaient vénérées comme signes des Immortels ». Qu'est-ce à dire sinon qu'en des temps fort reculés l'arme avait eu sa fonction magique propre, indépendante d'une divinité nominativement désignée ? Bien mieux, durant leurs danses militaires, les saliens frappaient les anciles d'une « lance ou baguette ou quelque chose de pareil » nous dit Denys. On ne peut assurer que ces traits ou baguettes étaient ces mêmes *hastæ Martis* déposées à la regia. Du moins est-il hors de doute qu'un rapport étroit existait entre ces reliques et les saliens et que dans l'esprit des Romains hastæ et ancilia étaient inséparables. L'identification probable des saliens avec les *celeres* autorise dès lors à penser que ces objets cultuels symbolisaient (et avaient été à l'origine) les armes des anciens guerriers,

l'arsenal de l'ancienne confrérie, cadre de l'armée archaïque.

Une seule question semble faire difficulté. Pourquoi ce dépôt sacré est-il, à l'époque historique, dans la regia et non dans la curia palatine, dans le palais du roi et non dans ce qui nous apparaît comme une sorte de maison des guerriers ? On doit penser qu'une fois l'hégémon installé à la *regia,* les *celeres,* ses compagnons et « soutiens », ont eux-mêmes quitté leur antique demeure du mont Palatin, prenant quartier avec leur arsenal dans la maison du roi même.

Et ce n'est peut-être là qu'un indice de plus du rôle joué par les *celeres* (dont l'énonyme Celer fut le premier général et le premier soutien politique de Romulus qui ne put écarter Rémus et accéder au pouvoir que grâce à ce prototype du guerrier) dans la vie politique de la cité archaïque. En voici deux autres, l'un, inscrit en clair dans le rituel des féries de Mars : la présence des saliens et du tribunus celerum aux comices; le second, expliquant la conservation du *lituus* à la curie palatine, le rôle de cette relique, et donc des salii-celeres préposés à sa garde, dans le sacre du roi.

Comitium (dont *comitia,* les Comices) désignait étymologiquement un lieu de réunion d'hommes non spécialement qualifiés — par opposition peut-être avec la curia dont nous avons vu que son étymologie oriente davantage vers le militaire (l'institution pouvant avoir évolué, comme le mot *vir,* qui à l'époque classique ne désigne plus spécialement le guerrier comme en indo-européen). On sait que les Comices exerçaient à Rome un pouvoir de direction politique primé seulement par le sénat, assemblée des anciens seule chargée de délibérer sur les affaires militaires, paix et guerre. La présence périodique aux Comices des salii et du tribunus celerum n'en paraît que plus surprenante. Ceux-ci, en effet, assistent le 24 février, jour du *regifugium* ou « fuite du roi », à un sacrifice offert devant les comices par le rex sacrorum, prêtre par excellence, héritier des fonctions religieuses des anciens rois romains, lequel en une sorte de rite de purgation et de renouvellement des forces et de la puissance royale, s'enfuyait, poursuivi par les assistants après avoir abattu la victime sacrificielle. Le 19 mars, les mêmes saliens dansent aux comices, toujours en présence du tribun des celeres : c'est le jour qui inaugure rituellement les campagnes militaires de Rome. Le 24 mars, enfin, date à laquelle les saliens assistent dans la regia au seul sacrifice se rattachant à leurs fonctions (mais offert non par eux mais par le grand pontife) est marqué *Q(uando) R(ex) C(omitiavit) F(as) :* « quand le roi venait (ou désignait ?) aux

Comices. Les mêmes lettres affectent la date du 24 mai, seul jour où le rex sacrorum, substitut du roi, était autorisé à venir aux Comices. Il y venait comme prêtre de Janus, dieu des commencements, survivance, peut-on penser, de l'inauguration par les anciens rois des sessions de l'assemblée.

Tous ces indices marquent une première série de relations entre le roi et les celeres dans l'exercice du pouvoir et peuvent faire penser qu'aux temps reculés où les « rapides » avaient joui de cette toute-puissance dont l'histoire des chevaliers romains montre le lent déclin, les confréries de guerriers, soutiens des monarques ambitieux, avaient exercé sur l'assemblée populaire des comices une manière de contrôle dont la tyrannie des dernières années du règne fabuleux de Romulus nous a sans doute conservé le souvenir mythisé.

Mais la présence du lituus dans la curie salienne permet de pousser l'hypothèse plus loin. Nous ne reproduirons pas ici tous les développements qui, surtout grâce à une glose de Servius («ou bien le lituus est ce bâton royal dans lequel est concentré le pouvoir de trancher les litiges »), autorise à conclure que le bâton augural, insigne des augures consacrant villes et temples, avait été davantage à l'origine — mais peut-être pas exclusivement — une sorte de sceptre ou de symbole du pouvoir royal. Quoiqu'il en soit une lecture minutieuse du rituel de la consécration royale conservée par Tite-Live (I, 18) démontre le rôle primordial que cet objet sacré jouait dans la cérémonie du sacre non seulement pour déterminer les « régions » célestes où doivent se montrer les auspices mais à la vérité pour symboliser la *vox dei*. Cette interprétation explique seule pourquoi cette relique éminemment sacrée, aux temps classiques, source de toute consécration et utilisée par les seuls augures, était déposé non dans le nouveau centre religieux de Rome, la regia, mais dans la maison moins sacrée que profane où banquetaient les saliens.

Ainsi l'on peut penser que les *celeres-salii,* hôtes de la curie palatine et survivants d'antiques confréries de guerriers, ont joué un rôle décisif dans la création même du roi-hégémon vraisemblablement issu — *primus inter pares* — de ces puissantes sociétés d'hommes. Et si, par une exception remarquable, le lituus, symbole rituel de l'investiture royale, n'a pas émigré à la regia comme les anciles et les javelots, symboles de l'arsenal des anciens guerriers, c'est qu'il faut y voir la preuve de la très haute antiquité du rituel : une cérémonie aussi capitale pour l'existence même du royaume et pour l'affirmation de la puissance de la confrérie, est plus que tout autre liée à la coutume ancestrale, et notamment aux localisations, si

importantes dans les rites archaïques. Et l'on peut rencontrer dans le partage qui s'est fait — le lituus demeurant à la curia palatine, les armes suivant les celeres à la regia — non seulement le témoignage de l'émigration de la « maison des guerriers » au « palais du roi », mais le symbole d'une véritable révolution politique et peut-être sociale, la décadence de la toute-puissance des sociétés de guerriers que parachève la dissolution des celeres par Numa, l'ossification des cadres par le confinement de leurs héritiers, saliens et tribun des celeres, dans des occupations symboliques, magico-militaires, enfin la ruine des privilèges de la chevalerie.

Nous n'insisterons pas ici sur les données de l'ethnographie qui connaît bien, on le sait, des confréries ou sociétés d'hommes d'aspect initiatique avec des hiérarchies traditionnelles, constituées au sein de « la maison des hommes » et tendant à se transformer en sociétés de guerriers avec leurs « maisons des guerriers » où restent déposées les armes de la tribu. Nous ne rappellerons pas non plus ici le facteur économique dit *potlatch,* instrument d'individualisation du pouvoir précisément au stade de l'évolution sociale caractérisée par la toute puissance des sociétés d'hommes, mécanisme (basé sur le défi et la générosité d'un ambitieux se créant une « clientèle ») grâce auquel le futur chef achète le prestige et le pouvoir.

Disons seulement que l'étude de l'ancienne société germanique, et notamment des mœurs des guerriers groupés autour de principules auxquels nous avons déjà fait allusion, montre un tableau encore vivant de ces confréries de guerriers, et que de même les indianistes, en particulier M. Stig Wikander, ont décelé chez les Aryens du Gange, par delà la caste des guerriers ou ks*h*atriya, d'antiques confréries militaires dont les dieux Marut, compagnons mythiques du dieu de la guerre Indra, sont le prototype.

II

L'histoire des celeres, confréries de guerriers romains, dépositaires du *lituus,* autrement dit du vrai chrême, permet donc d'apercevoir entre l'accroissement du pouvoir royal et le destin de ceux-là mêmes dont les héritiers spirituels exalteront la gloire de Mars, une relation étroite, constante, essentielle. Cette lente et difficile accession au pouvoir va éclairer indirectement la préhistoire de Mars dont le mythe nous apparaît ainsi de plus en plus lié à la destinée des anciennes confréries de guerriers et des hégémons issus d'elles et dont le nom même : *Mavors* (rac.

Mâuort —, dont Mars n'est qu'une contraction tardive) est philologiquement homologue de l'indien *Marut* (4), nom de ces divinités guerrières chez qui, nous l'avons dit, l'organisation en « société de dieux » a permis de voir le type même des sociétés de guerriers indo-iraniens.

Ce qui caractérise les confréries romaines du type *celeres,* c'est l'emploi de la magie violente ; ce qui caractérise le type des rois issus d'elles, c'est la violence de la tyrannie romuléenne face au pouvoir légal, réglé, religieux d'un Numa (5). Nous allons retrouver ces mêmes caractéristiques dans les relations qu'entretient l'hégémon, d'une part, avec le sacerdoce — nous verrons qu'il est plus proche de l'augure que du flamine — d'autre part, avec les divinités — c'est Jupiter terrible qui préside aux destins de Romulus.

Une des singularités les plus remarquables du monde romain c'est la coexistence des flamines et des augures. Si l'on fait abstraction des corps sacerdotaux spécialisés — saliens militaires, arvales agraires, vestales gardiennes du feu —, si l'on fait abstraction aussi des pontifes dont le nom même — littéralement : faiseurs de pont — atteste l'origine profane et récente, augures et flamines se partagent l'exercice du culte à Rome.

Comment s'est faite entre eux la répartition des spécialités ? L'augure n'était pas sacrificateur, du moins aux temps historiques. Son rôle était plus abstrait et à la vérité plus élevé. Il n'exerçait pas à proprement parler de culte, mais il était l'intermédiaire obligatoire entre les dieux et les prêtres sacrificateurs du type flamine. Seule son intervention rendait le sacrifice possible.

En effet, d'une part, il « inaugurait » et « exaugurait » les prêtres sacrificateurs — flamines, pontife et même *rex sacrificulus* —, en d'autres termes il « consacrait » ou « profanait » au sens fort, il lui transmettait ou lui retirait la sacralité. D'autre part, il « augurait » l'espace où allait s'élever un lieu de sacrifice, temple ou autel. En d'autres termes, il consacrait ce lieu, non seulement en le retirant au commerce des hommes, mais en le transformant en quelque sorte en un lieu divin par « l'énoncé » sacramentelle des limites des « lieux » *(effari loca) :* « entre ces points je limite mon temple... », etc. Par la

---

(4) Pour la métathèse de — *u* — voir en latin même le flottement des formes *quatuor, quadru.*

(5) Nous renvoyons sur ces divers points à nos développements ultérieurs et pour le type romuléen de pouvoir violent et Numa pacifique, également aux travaux de M. Dumézil (surtout *Mitra-Varuna*)

précision de cet énoncé il évite tous accidents, profanations ou sacrilèges avec leurs conséquences fatales pour la nation.

Enfin, au début du sacrifice, l'augure « prenait les auspices », annonçait l'apparition des signes qui garantissaient aux hommes l'audience des dieux, l'efficacité du sacrifice. Ainsi celui-ci, comme l'exercice même du culte, n'étaient pas concevables en dehors de son intervention qui l'encadrait, lui préexistait, en était la source mystique.

Et cela limite et définit en son essence l'activité du prêtre sacrificateur du type flamen. C'est dans le cercle du pouvoir augural qu'il exerce le sacerdoce. C'est à l'intérieur de ce cadre, en fonction de la puissance qui lui est transmise par l'augure qu'il ordonne, règle les invocations et le sacrifice. En dernière analyse le prêtre sacrificateur est l'exécutant de l'action magique que l'augure prépare, déclenche, couvre de son autorité sacrée.

Ces distinctions d'essence, la nature de l'instrument utilisé par l'augure et l'étymologie des désignations vont le confirmer. *Augur* remonte à une racine indo-européenne au sens bien attesté de « croître, accroître, augmenter ». il désigne donc l'homme qui « augmente » chamaniquement les choses humaines en y adjoignant la puissance mystique. *Flamen* est le représentant latin du *bhleg(s)men* indo-européen dont le brahmane est l'homologue védique et dont M. Dumezil a donné la définition suivante : « travailler à réaliser un désir, chaministiquement ou religieusement, par la manipulation et par la parole sacrificielle ». Ainsi l'activité flaminale comporte un intermédiaire humain, rituel, l'application d'une technique appropriée que n'implique pas l'activité de l'augure plus près du mage, de l'inspiré, du « possédé de dieu » dont les *vates,* les devins, sont les plus proches parents. Il y a chez l'augure un pouvoir personnel qui rappelle le pouvoir magique définitivement acquis par l'initié des sociétés primitives. (Aussi l'aspect contractuel des « auspices » romains d'origine étrusque nous semble-t-il tardif et étranger à la fonction primitive de l'augure). C'est bien ce que prouve le caractère irrévocable de l'augurat qui ne peut jamais être retiré à son titulaire, alors que le flamine peut fort bien être « exauguré » dans certains cas.

Nous n'insisterons pas ici sur le caractère éminemment pastoral et archaïque de la formule sacramentelle de l'*inauguratio* et donc de l'augure opérant en principe sous une tente *(templum minus, tabernaculum),* couchant et s'asseyant rituellement sur une pierre. Survivances peut-être des temps où les Italiotes, peuple pasteur, n'avaient pas d'établissements stables. On doit en tout cas y apercevoir

un traditionnalisme bien plus strict que pour les flamines, attestant la puissance redoutable de l'art de l'augure et son aspect sauvage (que souligne aussi le fait qu'il échappe au pouvoir disciplinaire du Grand Pontife).

Or si dans l'histoire mythique des institutions les augures comme les flamines et comme toutes les institutions sacrées sont créés par Numa, second roi de Rome, type même du roi pacifique et réglé, c'est en fait son prédécesseur Romulus qui est le plus grand, le premier, l'archétype des augures. C'est son *lituus* (« bâton augural de Romulus «) façonné par lui, qui sert dans l'opération-type des augures, la fondation de Rome, comme plus tard il servira à l'investiture royale de Numa. C'est Romulus seul qui fut roi-augure. Et cela autorise à penser que si la légende situe dans le règne de Numa la première investiture royale par l'intervention de l'augure et de son lituus, alors que l'archétype du bâton est déposé entre les mains de saliens, prêtres-guerriers, en relation mystique bien plus serrée avec le type Romulus et ses *celeres* qu'avec le type Numa spécialiste du sacrifice, il s'agit là d'une de ces transpositions coutumières aux annalistes qui attribuent par principe à Numa toutes les procédures religieuses quelle qu'en soit l'essence.

Car les correspondances relevées entre les deux séries de royautés et de sacerdoces ont une résonance plus profonde. Celle qui existe entre la royauté du type Numa et le flamonium est assez facile à dégager. Numa est le roi qui répond à la violence, même de l'ennemi extérieur, par l'acte sacrificiel. Son règne se place sous la protection de Fidès, la Bonne foi, du contrat, même avec le ciel *(do ut des)* (6). Tout autre est le lien relevé entre les rois du type violent, romuléen et l'ordre des augures. L'augure-magicien-type Romulus agit, même dans les circonstances militaires, nous le rappellerons, par la violence magique; et toute magie est une contrainte du ciel, contraire à la règle : violence spirituelle. Cette violence magique s'exerce à tous les degrés de la hiérarchie dans la société romuléenne : c'est le secret magico-militaire dont les *celeres* sont les dépositaires. Et le fait que c'est entre les mains de leurs héritiers spirituels, les saliens, que nous rencontrons, le lituus, symbole du pouvoir augural, montre que la corrélation entre l'art de l'augure-magicien et celui du guerrier-magicien était senti fort nettement dans les temps archaïques : dans les deux cas il s'agit d'un rapport mystique de participation. Dans les deux cas le but recherché, c'est non la manipulation technique mais le changement violent de l'ordre naturel des événements.

---

(6) Sur ces divers points, nous renvoyons à G. Dumézil, *Mitra-Varuna*.

Aussi ne nous étonnerons-nous pas que cette analogie de nature entre l'augure et le roi du type violent se traduise dans les faits par certaines corrélations historiques ou mythiques entre les deux fonctions. Nous avons cité précédemment *(Magie Guerrière...)* le passage où Virgile montre le roi Turnus qui en société avec l'augure Tolumnius livre magiquement l'ennemi aux dieux infernaux en jetant rituellement une lance dans sa direction (les faits germaniques démontrent l'historicité de tels tableaux). Il permet de penser qu'aux origines c'est l'augure et non le pontifex récent qui assistait le général « dévoué » et que c'est lui également qui se livrait à l'opération de la déclaration de guerre (jet de lance sur le territoire ennemi) réservé ensuite aux fetiales.

Or dans le monde des dieux on rencontre les mêmes corrélations entre les divers types de divinités tutélaires et les divers types de rois. C'est Jupiter Stator, le magicien par excellence, qu'invoque Romulus dans la seule circonstance militaire grave de sa vie, obtenant une victoire magique et non technique, victoire du magicien Jupiter (souvenir d'un pouvoir spécial, nous le verrons, du dieu suprême) et non du technicien Mars que Romulus ne songe même pas à invoquer quoiqu'il en soit le fils.

M. Dumézil a montré que « Jupiter », le représentant latin de l'indo-européen * Dyaus « le ciel lumineux », n'est pas seulement le Ciel et le Jour. Il contient dans son essence, soit aspect, soit plutôt absorption, d'une part un Dius Fidius, dieu du contrat, du serment, de la foi contraignante, du jour, du droit, d'autre part un Summanus (Sub-manus, avant l'aube), Varu*n*a, Ouranos romain, dieu de la nuit et de la terreur, de la violence et de la magie dont Jupiter tonnant est la représentation tardive. C'est l'aspect Summanus que représente Jupiter Stator et aussi Jupiter Férétrien à qui le même Romulus porte les dépouilles d'un roi ennemi, premières dépouilles opimes, mythe du rituel du triomphe qui clôt l'opération magique et souligne le mérite personnel. De l'un à l'autre des deux types divins il y a une différence de tonalité qui suppose la différence des régimes économiques, sociaux et politiques que nous avons entrevus entre le règne romuléen et le règne de Numa : relations pacifiques, contractuelles, statu quo, ordre établi, équilibres sociaux et politiques chez le second; changements violents, prestige de l'individu, inégalités sociales, privilèges, accaparement du type *potlatch* chez le second. Jupiter terrible est par excellence le roi de Romulus et de ses bandes, les *celeres,* confréries de guerriers archaïques.

Certes Mars est le père de Romulus dont celui-ci tient ses animaux emblématiques, le pic et la louve. Certes le

caractère essentiellement militaire de Mars a été vainement nié. Mais il n'est pas dans toute la mythologie romaine de divinité aussi totalement dépourvue de fable. Pour nous en tenir ici à un bref résumé, en dehors de Romulus et Rémus, Mars n'a qu'un descendant, Faunus à l'étymologie assez transparente (*favêre :* favoriser la croissance), aspect essentiellement rituel de la fonction agraire de Mars. Quant au mariage de Mars et de Nerio, il ne résiste pas à une analyse philologique : *Nerio* est un des survivants italiques du vieux mot indo-européen qui avec **wiro* désignait jadis l'homme en tant que mâle et guerrier. Pavor, l'Effroi, Pallor, la Pâleur de l'effroi, sont les seuls compagnons usuels de Mars autour de qui l'on rencontre toutefois curieusement les Môles ou Molæ en qui de rares témoignages permettent de voir une troupe innombrable et anonyme de « dieux-serviteurs », un peu comme les Marut le sont d'Indra.

Pour cette divinité si puissante aux temps historiques mais au mythe si peu développé, le rituel le plus ancien connu, celui d'Iguvium, fait obscurément allusion à des aspects multiples mais mal mythisés de Mars (à côté de Mars Grabovius ou Mars suprême, gravitent un Cerfus Martius, une Prestota Cerfia Martii, une Tursa Cerfia Cerfi Martii, un Marte Hursie — datif — et une abstraite Ahtu Marti, assez aisément transcriptibles en créateur-créatrice agraire, gardienne, terreur et Action. On semble tout près encore d'un mythe en formation.

Or l'analyse détaillée de la fonction multiple (magico-militaire, agraire et ritualistique) et de la vie des Marut indiens que nous ne pouvons reproduire ici, présente cumulativement chez cette « société de dieux » les divers traits qu'à Rome se partagent, d'une part le Mars historique (guerrier, combattant technique, protecteur des cultures — Averruncus —, rituel : Faunus), d'autre part les *celeres* (bandes militaires, jeunes hommes vivant en groupe, constituant une société exclusive, combattant en groupe et au premier rang, impétueux et surtout rapides). Il est frappant que tous ces traits que Rome a dispersés entre le dieu de la guerre et l'archétype des armées, se trouve jusque dans le détail dans la seule institution indienne dont le nom même est l'homologue du Mars-*Mâuort-* romain. Aussi n'est-il pas aventureux de penser que cette ségrégation dont on trouve d'autres exemples n'a rien de fortuit. On peut croire que *Mâuort-* dont l'aspect original ne doit pas être détaché de la troupe innombrable des Môles-Molæ, désignait d'abord, comme les Marut indiens, une société de dieux guerriers, image mythique des anciennes confréries de guerriers romains.

PAUL ARNOLD.

CORNEILLE ET PIRANDELLO

Il est à peine besoin de dire que ce titre n'annonce pas une comparaison, mais seulement une rencontre, qui ne porte que sur un point, plus exactement sur un sujet, celui de *L'Illusion*. Cette comédie est une des créations les plus singulières de ce grand méconnu que reste Corneille, malgré tant de commentaires et d'études.

Un des traits dominants de son génie est son goût pour l'abstraction. Ce réaliste se plaît aux recherches les plus subtiles. La technique de son art, comme on parle maintenant, est étudiée dans ses *Discours* avec une minutie aujourd'hui presque inconcevable. La plupart de ses pièces se « posent » comme des problèmes. Il a voulu tout essayer, créant chaque fois une forme nouvelle qui n'appartient qu'à lui et n'a pas eu d'imitateurs. Il n'est jamais si heureux que lorsqu'il peut écrire, comme il le fait précisément de *L'Illusion* et le pourrait faire de presque toutes ses œuvres : « Qu'on en nomme l'invention bizarre et extravagante tant qu'on voudra, elle est nouvelle » (1), ou bien encore : « Les caprices de cette nature ne se hasardent qu'une fois » (2). C'est cette curiosité d'esprit, cet intérêt passionné qu'il porte aux théories dramatiques, et, si l'on peut dire, à l'idée même du drame, qui ont amené sa rencontre quelque peu inattendue avec Pirandello. *L'Illusion* et *Six Personnages en quête d'auteur* traitent le même sujet, ou peu s'en faut, qui est : les personnages de comédie sont-ils purement fictifs, ou possèdent-ils une réalité comparable à celle des êtres vivants ? — définition volontairement imprécise d'ailleurs, pour pouvoir saisir en une formule ce qu'il y a de commun aux deux œuvres.

Ce sujet ne se prête guère à être traité sous la forme d'une pièce. Si de Pirandello il ne peut nous surprendre, il fallait, pour le porter à la scène en 1636, toute l'audace

(1) Epitre dédicatoire à Mademoiselle M. F. D. R.

(2) Examen.

de la jeunesse et du génie. Tous deux se sont heurtés aux mêmes difficultés. Ils les ont résolues de façons diverses. Mais il est intéressant de constater qu'elles ont imposé aux pièces un certain parallélisme, en dépit de toutes les différences de temps et de tempérament.

Au théâtre une idée, quelle qu'elle soit ne doit pas être discutée, mais *agie*. La situation se complique si l'idée qu'il faut représenter par des personnages en action est précisément celle de l'illusion théâtrale. Cette illusion, le dramaturge s'applique habituellement à faire oublier qu'elle n'est pas la réalité. S'il n'y peut parvenir d'une manière constante, il s'efforce tout au moins de multiplier les moments où elle est parfaite. Stendhal y voit la nécessité essentielle de la tragédie : « Tout le plaisir qu'on trouve au spectacle tragique dépend de la fréquence de ces petits moments d'illusion, et de l'état d'émotion où, dans leurs intervalles, ils laissent l'âme du spectateur » (3). La comédie ne peut pas s'en passer davantage. Dans le cas présent, cette illusion devra être particulièrement ferme, puisqu'elle servira de base à une illusion *au second degré*. Celle-ci, d'autre part, doit être assez forte pour entraîner le spectateur, mais sans le convaincre tout à fait : elle doit le laisser dans l'incertitude, au moins pour un temps. En d'autres termes il faut que l'action se déroule simultanément sur deux plans, dont l'un sera nécessairement surnaturel. Contrairement à ce que l'on pourrait croire, c'est sur ce point délicat que Corneille se montre le plus ingénieux, tandis que Pirandello établit plus habilement son plan réel. En effet, on pourrait dire, en jouant à peine sur les mots, que, voyant la difficulté de ce problème au second degré, il a essayé de le ramener au premier. Ou encore, si l'on se représente ces plans comme un premier et un second étage, disons que Pirandello a voulu réduire sa construction à un seul étage en abaissant le premier aussi près que possible du rez-de-chaussée, qui est le niveau du spectateur. C'est à quoi il tâche, et réussit assez bien, en supprimant le rideau, en nous montrant la scène sans décor planté et traversée par les machinistes, en prétendant nous faire assister à une simple répétition. Ces procédés ne dupent que fictivement, si l'on peut ainsi parler, mais ils divertissent, ce qui est important dans une œuvre où l'intérêt est difficile à soutenir, et ils donnent assez bien l'impression que la pièce ne commence qu'au moment où entrent les personnages du plan surnaturel.

Ceux-ci, en revanche, sont difficiles à admettre, surtout dans l'ambiance de stricte réalité que l'auteur a voulu créer. Pitoëff l'avait bien senti, qui avait imaginé cette

(3) Racine et Shakespeare.

apparition saisissante des six personnages descendant des cintres par un monte-charge. L'effet était excellent, mais momentané et superficiel. Même en tenant compte des conventions habituelles du théâtre, le spectateur ne peut pas croire à la réalité de ces personnages. Il veut bien suivre l'auteur, se faire son complice, son complice amusé, sympathique, mais toujours conscient de sa complicité. C'est assez grave dans le cas de Pirandello, parce qu'il veut créer un doute dans l'esprit du lecteur, et même l'y laisser. Cette entreprise est fort compromise dès le début.

Corneille s'y est pris d'autre façon. Il est à la fois plus candide et plus prudent. Il prétend d'abord respecter les règles du jeu, et rien ne laisse prévoir le piège qu'il nous tend. Les premiers personnages qu'il présente, Dorante et Pridamant, sont de nom, de caractère, et même de langage — car ils s'expriment en vers — des personnages traditionnels de comédie. Pridamant, père noble, a chassé son fils Clindor pour quelque peccadille, mais ne tarde pas à

... sentir
D'une injuste rigueur un juste repentir.

Il l'a cherché en vain à travers l'Europe. Mais voici que son ami Dorante le mène auprès du magicien Alcandre qui doit être capable de le tirer d'embarras. Et nous voilà loyalement prévenus que la magie va intervenir. Le spectateur sait où il va. Du moins il croit le savoir. Notez au passage que, pour beaucoup des contemporains de Corneille, cette magie était chose courante et admise sans effort. Alcandre qui, en bon magicien qu'il est, tient son commerce dans une grotte, commence par raconter les premières mésaventures de Clindor, Figaro avant la lettre :

Il vous prit quelque argent, mais ce petit butin
A peine lui dura du soir jusqu'au matin ;
Et, pour gagner Paris, il vendit par la plaine
Des brevets à chasser la fièvre et la migraine,
Dit la bonne aventure, et s'y rendit ainsi.
Là, comme on vit d'esprit, il en vécut aussi.
Dedans Saint-Innocent il se fit secrétaire ;
Après, montant d'état, il fut clerc d'un notaire.
Ennuyé de la plume, il la quitta soudain,
Et fit danser un singe au faubourg Saint-Germain.
Il se mit sur la rime, et l'essai de sa veine
Enrichit les chanteurs de la Samaritaine.
Son style prit après de plus beaux ornements ;
Il se hasarda même à faire des romans,

Des chansons pour Gautier, des pointes pour Guillaume ;
Depuis, il trafiqua de chapelets de baume,
Vendit du mithridate en maître opérateur,
Revint dans le Palais, et fut solliciteur.
Enfin, jamais Buscon, Lazarille de Tormes,
Sayavèdre, et Gusman, ne prirent tant de formes...
Las de tant de métiers sans honneur et sans fruit,
Quelque meilleur destin à Bordeaux l'a conduit ;
Et là, comme il pensait au choix d'un exercice,
Un brave du pays l'a pris à son service.
Ce guerrier amoureux en a fait son agent :
Cette commission l'a remeublé d'argent ;
Il sait avec adresse, en portant les paroles,
De la vaillante dupe attraper les pistoles ;
Même de son agent il s'est fait son rival,
Et la beauté qu'il sert ne lui veut point de mal.

Sauf le trait de la fin, ce serait à s'y méprendre.

Mais, d'un coup de baguette, Alexandre va nous faire assister à la suite de la vie de Clindor.

Ici, à notre insu, le rusé Normand nous entraîne déjà. Qu'est-ce en effet que nous allons voir dans le fond de la caverne jusque-là caché par un rideau ? Des « fantômes vains », dit Alcandre. Sans doute, mais qui représentent une réalité. Ce qui advient à ces « fantômes », c'est ce qui est arrivé tout récemment aux personnages qu'ils figurent. D'où l'intérêt passionné avec lequel Pridamant suit leurs aventures. Le public lui-même ne peut manquer d'être pris. Au lieu que dans la pièce de Pirandello, il faut bien l'avouer, l'intrigue, nécessairement confuse, que les six personnages essaient de débrouiller, ne saurait nous toucher, puisqu'on ne nous cache à aucun moment son caractère entièrement fictif. Il sauve l'intérêt par des développements idéologiques et des plaisanteries, mais arrive à grand'peine au bout de ses trois actes. Sans doute les cinq actes de Corneille sont un peu minces, et il a dû lui-même, pour corser l'histoire, y introduire le personnage grandiose et extravagant de Matamore, « qui n'a d'être que dans l'imagination, inventé exprès pour faire rire, et dont il ne se trouve point d'original parmi les hommes » (4). Mais nous restons dans les conventions théâtrales ordinaires jusqu'au cinquième acte. Là se fait le passage à l'illusion comique proprement dite : nous retrouvons les trois personnages principaux, mais vêtus superbement, et deve-

(4) Examen.

nus princes et princesses. Le spectateur s'étonne avec Pridamant de cette transformation. Mais Corneille réserve l'explication pour le coup de théâtre de la fin. L'action semble continuer celle des actes précédents. « Clindor et Isabelle, étant devenus comédiens sans qu'on le sache, y représentent une histoire qui a du rapport avec la leur, et semble en être la suite. Quelques-uns ont attribué cette conformité à un manque d'invention, mais c'est un trait d'art pour mieux abuser par une fausse mort le père de Clindor qui les regarde, et rendre son retour de la douleur à la joie plus surprenante et plus agréable » (4). Ajoutons que le public, lui aussi, est abusé, mais il est vrai que ce n'est pas lui qui est visé directement : Corneille veut seulement le faire assister à la naissance de l'illusion. D'autre part, pour que l'effet soit complet, il est naturellement préférable qu'il en soit aussi la victime et s'associe aux émotions de Pridamant.

Le parallélisme de construction des deux œuvres est maintenu jusqu'au bout, car le point critique d'une existence, c'est sa fin. C'est la mort d'un de ces personnages qui nous tirera du doute — du moins si l'auteur est tout à fait de bonne foi. Pirandello, escamoteur professionnel de certitudes, ne saurait nous laisser partir l'esprit satisfait : « Fiction ! Réalité ! Allez tous au diable ! Rien de pareil ne m'était jamais arrivé ! Encore une journée de perdue ! ». Mais cette brillante pirouette finale, acceptable dans *Chacun sa vérité,* ne trompe ici personne. Le parti-pris de l'auteur est trop arbitraire cette fois.

La solution de Corneille est au contraire toute positive : Clindor est tombé percé de coups, Isabelle meurt de douleur, et Pridamant, spectateur impuissant, se désespère. Mais « Ici on relève la toile, et tous les comédiens paroissent avec leur portier, qui comptent de l'argent sur une table, et en prennent chacun leur part ».

On nous dira qu'en dépit de tous ces rapprochements le fond du sujet n'est pas le même. C'est vrai. Mais l'analogie des problèmes soulevés et de leur mise en œuvre justifie l'étude comparée des deux comédies, dont les constructions respectives s'éclairent l'une par l'autre.

Ce que Pirandello met en question, c'est en effet la vie des personnages créés par l'esprit. Quand il nous dit que ces créations ne sont pas animées par les acteurs, mais le plus souvent trahies par eux, nous le suivons volontiers. Au reste, l'idée n'est pas neuve. Mais quand il prétend discuter sur la *réalité* de leur existence, nous sentons bien qu'il joue sur les mots, et qu'il le sait.

Corneille s'est proposé un objet plus modeste. Aussi l'a-t-il atteint. Il veut nous montrer combien les aventures

représentées sur le théâtre peuvent ressembler aux événements humains, jusqu'au point de faire illusion. Il nous prend nous-mêmes à cette illusion. Mais il nous détrompe ensuite avec une grande bonhomie, et le chaud plaidoyer que le magicien prononce en faveur du théâtre — ne négligeant même pas l'argument solide :

Le théâtre est un fief dont les rentes sont bonnes...

— nous rappelle que cette « démontration » avait en outre un intérêt d'actualité. La scène française, longtemps tenue en mépris, non sans quelque raison, se réveille enfin. Elle a encore besoin d'être défendue, mais déjà elle triomphe. Les derniers vers d'Alcandre sonnent comme un cri de victoire et d'appel. Surtout, elle va triompher. Corneille a trente ans. Heure de fièvre, où son génie fermente comme le vin nouveau dans la cuve. Les vapeurs lui en montent un peu à la tête, et *L'Illusion*, « galanterie extravagante », naît de cette griserie légère. En vérité, c'est la parade sur les tréteaux tandis que Rodrigue s'apprête.

MARCEL A. RUFF.

QUESTIONS RHÉTORIQUES (V)

LETTRE A FRANCIS PONGE

Cher Francis Ponge,

Alors, il faut que je me confesse ? Eh bien, voici : il ne m'arrive plus jamais, effectivement, de penser au langage et à la rhétorique. J'ai accepté la vie. Peut-être aussi la mort, mais de cela on n'est jamais très sûr tant qu'on n'y a pas passé. C'est comme une décision qui se serait prise à la force, un peu à regret peut-être, seulement j'ai l'impression qu'il n'y a plus à y revenir. Je parle, donc, j'écris, comme je peux, sans trop me demander s'il le faut, et puisque tu y tiens je vais essayer de te raconter comment je me représente maintenant que cela s'est produit. Il ne me reste de cette longue expérience qu'un peu de gêne, de honte aussi, sans doute, mais il me semble également que la littérature et la vie, sans cette espèce d'humiliation, seraient aussi plates l'une que l'autre si braves qu'elles veuillent avoir l'air d'être.

Pendant une bonne vingtaine d'années je n'avais guère été préoccupé, en effet, que de la question suivante, que je considère toujours comme la plus haute question de la philosophie, mais elle est sans réponse immédiate, et c'est probablement parce que la philosophie ne peut-être qu'un passage, une sorte de divertissement, au sens où Pascal prenait ce mot, avec le retour ensuite sur soi qui en résulte nécessairement : pourquoi ne pouvons-nous pas nous contenter de vivre purement et simplement à la façon dont nous voyons les animaux vivre, par exemple, et dont nous aimerions vivre, parce qu'elle nous paraît le comble de la liberté, du moment que nous ne devons pas parvenir à connaître ce que nous avons envie de connaître, pourquoi, donc, ne pouvons-nous pas arriver à vivre tout simplement, c'est-à-dire en nous sentant uniquement

vivre, prenant plaisir à vivre et à jouer par simple plaisir de vivre, sans nous regarder, mais pourquoi faut-il, au contraire, que nous soyons obligés de dire que nous vivons, comment nous vivons et avons à vivre, puisque ce besoin de parler est un tourment supplémentaire, gratuit, en plus apparemment, du moment qu'il ne se résout pas dans le seul bonheur qui l'équivaudrait, à savoir le repos dans la vérité ? La science n'est pas en cause là, ni même la philosophie dans sa part expérimentale, puisqu'on peut aussi bien les assimiler, comme on en a pris l'habitude, à des gestes de l'expérience, et les animaux ont aussi leur intelligence pratique, si rudimentaire soit-elle, mais c'est la métaphysique et la littérature qu'il faut interroger pour leur demander si elles consentent bien à s'effacer et à devenir, elles aussi, de simples actions de notre conduite à la conquête du monde, donc uniquement des moyens de l'ambition, ou si elles refusent, au contraire, d'abandonner leur destination véritable, qui est l'évocation de l'être. Les animaux meurent comme nous, souffrent et gémissent comme nous, se réjouissent et luttent comme nous pour vivre, puis meurent en silence. Mais nous, en plus, il faut que nous affirmions qu'il est bon de souffrir et de mourir, comme s'il y avait là quelque chose d'essentiel. Pourquoi ?

Pendant ce temps, j'avais beaucoup pensé à la France aussi. Elle m'inquiétait. Je la voyais glisser doucement à la défaite, sans qu'elle ait l'air de s'en apercevoir. Le langage et elle allaient toujours ensemble dans mes préoccupations. Je vois maintenant que j'avais peur du langage, parce que j'avais peur de la rhétorique. Celle-ci est un moyen de conquête, mais un mauvais moyen. Elle est aussi incapable de conquérir, ce qui s'appelle conquérir, que la France l'est de conserver son prestige temporel et même spirituel, pour les mêmes raisons. Il n'y a que l'amour pour prendre et garder. Et le langage est, effectivement, fait de telle sorte qu'il refait de la rhétorique, inévitablement, dès qu'il sert au discours, donc encore plus à la littérature. J'avais peur du mensonge, parce que j'avais peur de la mort. Si l'on croit à la parole, ce qui s'appelait autrefois croire à l'esprit, mais le romantisme a séparé les deux choses, et avec raison, en mettant l'intuition d'un côté, avec la bonne volonté et la foi, la parole de l'autre avec la ruse et l'art de persuader, si l'on croit à la parole, donc, je veux dire à sa vertu propre en dehors de la foi surtout de la mauvaise, c'est comme si l'on croyait à l'immortalité, ou même, plus précisément, à une sorte de

résurrection, puisque l'on meurt de toutes façons. Car, effectivement, le langage fait mourir, tout le monde le sait maintenant, de mort non naturelle, il ne naît justement que sur le mépris de ce qu'on appelle aujourd'hui l'existence, qu'on appelait autrefois la vie, et qui exige d'autres soins que même ceux de la science. Le langage n'apparaît que lorsqu'il ne s'agit plus que de décrire la vie ou de l'emmener ailleurs que là où elle est dans la suite des instants. S'il fait mourir, donc, de cette façon, et s'il n'est pas simplement le mal, ou la mort tout court, dans cette sorte de désespoir qui est le postulat de l'art, c'est qu'il porte en lui comme une puissance de résurrection, ou, si tu aimes mieux, de transfiguration. Et, en effet, il introduit les autres en nous, avec l'infini qu'ils impliquent. Je me rappelle fort bien que mon premier scandale, avec celui de la belle lettre, qui sert à masquer l'absence, a été de voir des écrivains écrire et affirmer cependant, avec beaucoup de naturel, qu'ils ne croyaient pas en Dieu. C'était au centre de Strasbourg, tout de suite après la guerre. S'ils ne croyaient pas en Dieu, me disais-je, et si cependant ils dévouaient leur vie à l'indéterminé, c'est-à-dire à rien, non seulement la leur mais toute la vie au jour le jour qu'ils négligeaient, et abandonnaient pour les mots qui en parlent, à quoi croyaient-ils donc ? A la vie, comme ils prétendaient ? Mais alors à ce mouvement de la vie qui nous emporte d'un instant vers l'autre et qu'on nomme l'ambition ? Or pourquoi l'ambition ? Pour remplacer Dieu, à la manière de Nietzsche, par exemple ? Mais les Russes me paraissaient plus conséquents. A la place de Dieu, il n'y a effectivement que la révolution et la science pour être à la même mesure. Donc pas la littérature, en tout cas, sauf avec Dieu derrière elle, pour lui donner son sens de prophétie, de vision d'au delà de la mort. Or quoi, plus de tendresse, alors, rien qu'un silence têtu, à la mode de Vigny ? Mais personne ne s'y tenait et ne pouvait s'y tenir. Il fallait donc désespérer, comme tout le monde ? Ça non. Ce n'était pas honnête, et même pire que cela, une sorte d'escroquerie puisque ça rapportait. Si je me suis guéri, et je n'en suis pas sûr, car accepter mène très loin, plus loin peut-être que je ne peux aller, si je me suis guéri, c'est d'avoir étouffé, et grâce à la Russie. L'impossible finit toujours par étouffer. Et la Révolution, justement, c'est l'impossible, si l'on ne triche pas avec le silence qu'elle impose aux rêves et à la fatigue. Restait donc uniquement la littérature. Chez nous la littérature est, en effet, la dernière ressource de l'individu qui cherche à se sauver seul. La parole aussi, d'ailleurs, dans

les bistrots où l'on explique. Par elles on se met à exister dans une sorte d'éternité, étant mort à la vie, mais adorant sa forme. Or, il fallait aussi que la forme disparaisse, sinon c'est une idole. Et le moyen n'est pas de donner dans l'informe, comme on l'a cru longtemps, par une espèce de mauvaise ruse. Car l'informe est un autre genre de la vanité, dans l'ordre du faux-prince. Le moyen, pour ceux qui veulent vraiment devenir les aristocrates que nous désirons être, c'est de retrouver une forme commune, sans personne dedans. C'est le goût que les Russes ont toujours eu pour le salut collectif, c'est-à-dire inachevé, sans nom, ouvrant sur l'infini, qui a sauvé leur littérature, au XIXe siècle, de la petitesse qui menace l'homme en prison. Quant à l'amour, si le langage en parle, il ment : il promet plus qu'il ne peut tenir, puisqu'il est l'infidélité même, le détachement et l'indifférence. Il peut seulement montrer ce qui devrait être, ne l'étant pas, il ne peut que masquer l'absence, comme nos belles lettres, par une autre présence qu'il faut encore apprendre à désirer, il ne peut que promettre ce que d'autres seront chargés de tenir. Or, qui a-t-on chargé de tenir, jusqu'ici, dans le monde ? C'est Dieu, précisément. Avec notre goût de l'absolu, et de la possession, il n'y a que la vraie présence pour convenir à l'amour, et celui qui ne peut pas être toujours là, que fait-il d'autre que de se taire, s'il ne veut pas mentir ?

Bref, ce n'est pas la peine de tout raconter. Tu sais tout cela aussi bien que moi. Et tout le monde le sait maintenant. Tout le monde sait que l'humanisme est une sorte de prison dont on ne fait craquer les murs qu'en rêve, que l'on ne peut rien dire qu'on soit en mesure de suivre soi-même, avec toute l'attention nécessaire, pendant tout le temps que la parole met à se répandre et partout où elle va, qu'en parlant on ne fait que troubler le reste. La vie s'en charge assez, avec les guerres et les séparations, sans qu'on ait besoin d'y rien ajouter. Un jour, Tchekhov revenant de Crimée, sent dans le train qu'il a très faim. Il a dû laisser passer l'heure, comme ça arrive. A la première gare, il court au buffet. Mais il voit son livre, qui vient de paraître et qui est en montre, non loin des sandwichs, sur un éventaire. Alors il rentre dans son wagon, l'appétit coupé. Il va se cacher dans son coin, en somme. Ce n'est pas du tout, naturellement, à cause du voisinage. Ou plutôt, si, mais à l'envers. Que venait faire ce livre, sous le nez de son auteur, dans cet endroit-là ? Que viennent faire, en général, les livres dans la vie ? C'est toujours plus que drôle qu'on ait envie d'écrire, mais le plus fort est ceux

qui ont besoin de lire, comme s'il n'y avait rien de mieux à tirer de son existence. Eh bien, c'est ça le fond des choses. Mais comme il n'y a pas moyen de faire autrement, comme on a envie d'être partout à la fois, il faut apprendre à parler et croire qu'apprendre à parler c'est apprendre à vivre. Voilà tout. Et c'est vrai. Je me le suis dit. Des trois questions du romantisme, donc, la russe, que faire ? l'allemande, que penser ? la française, que dire ? c'est peut-être la nôtre, finalement, qui est la plus vraie. Que faire, que penser est encore trop d'ambition. Que dire, et surtout parler plutôt que de se taire, c'est accepter tout simplement de vivre, ou plus exactement de mourir à son tour et d'être recueilli. C'est accepter le fait du prince. Parler est, effectivement, le fait du prince. Il ne s'agit que de noblesse. Donc, uniquement, de fidélité et de discrétion. La rhétorique n'a pas plus à y voir qu'un quelconque code de l'honneur dans les affaires de sentiment. Elle n'est là, comme justement l'honneur, que pour les moments de faiblesse et de dépendance.

Cordialement.

BRICE PARAIN.

Il n'y a là, comme tu vois, que la naissance de l'écriture, même de la parole. Après, il y a toute la période qui va du premier bredouillis à l'art de toucher et de convaincre sans trop employer les mauvais moyens, que la sensibilité évite d'elle-même lorsqu'elle est attentive, il me semble.

(16 Février 1950)

LA MARQUISE SORTIT A CINQ HEURES

Etre vrai a longtemps paru la grande affaire du roman. Il a tenté cette gageure de mille façons.

Dans *La Princesse de Clèves*, appelée à l'origine du roman français, la fiction s'offre à nous comme une chronique. L'auteur, suivant un procédé que le cinéma adoptera un jour et qui fut la règle du poème épique, découvre d'abord une certaine société, puis, s'approchant de la toile et désignant du doigt des personnages perdus dans la foule, choisit ses héros, les décrit en termes insistants qui nous les feront reconnaître désormais : transportés au bal et au jeu de paume, nous les verrons paraître et saurons la suite des aventures. Mais je m'exprime mal. Rien sous nos yeux ne se passe, tout a déjà eu lieu. Quelqu'un se charge de nous l'apprendre dont le métier consiste, parmi beaucoup d'événements, à reproduire ceux-ci plutôt que d'autres, le recul du temps et la méthode propre aux mémorialistes lui permettant de dire les enchaînements, le ressort des actions humaines, les conversations intéressantes pour son objet. Il ne perce pas encore les reins et les cœurs, il juge volontiers les hommes à leur mine et à leurs gestes, à leurs couleurs aussi, comme fait l'histoire. Peu de nuances dans cette psychologie des comportements. L'on aime et l'on hait avec assez de force ; il arrive seulement qu'un motif puissant, le plaisir du roi ou l'intérêt d'une famille, transforme soudain les passions, ou, quand elles se dissimulaient, un accident les dévoile.

Ainsi, d'abord, le roman prend les apparences du récit. Il en a la psychologie stricte, le temps déjà clos et, bien entendu, le style. En tous points, il est une fiction qui se donne pour une vérité. Dans cette vue, il adopte bientôt toutes sortes d'artifices, dont les uns lui viennent de l'épopée (déjà citée), du théâtre,

de l'éloquence, de la philosophie même et les autres, qui ne sont plus tout à fait des artifices, de son obscure nature. L'ordinaire convention romanesque montre en train d'arriver ce qui un jour est arrivé ou aurait pu arriver. A défaut du vrai, le lecteur consent au vraisemblable, qui n'est pas moins vrai. « Le roman, dit une introduction aux *Liaisons Dangereuses*, est formé d'un ensemble d'observations et de faits, combinés et ordonnés par une décision de l'imagination » : voici Laclos replacé dans la compagnie de Tilly, de Grimm et de bien d'autres, dont les mémoires ou la correspondance doivent servir à l'histoire des mœurs du 18e siècle. Si les faits « les uns réels, les autres imaginés » sont, comme le veut Diderot à propos de *Jacques*, « écrits sans grâce et distribués sans ordre » — tant mieux, le roman en sera lu davantage ; car il paraîtra plus vrai. Les moyens extérieurs, dialogues, lettres, portraits, souvenirs, les conventions et la langue elle-même, dans un tel propos, visent uniquement à donner le change. La langue représente celle des personnages quand ils parlent et, s'ils se taisent, celle de l'écrivain, menée d'un peu plus haut, quoique naturellement ; chargée du soin de faire avancer le récit, signifiante donc, explicante, usant de froideur ou de chaleur, de sérieux ou de badinage selon les circonstances, ainsi que le soleil éclaire un mur ou s'en retire, se piquant au jeu et parfois d'incorrection. La Marianne de Marivaux s'excuse sur son style, elle ne sait pas seulement quel il est, aussi ne raconte-t-elle point un roman, « elle dit la vérité ». Mais l'éditeur de ces autres lettres que sont *Les Liaisons Dangereuses* a des raisons de craindre ou d'espérer qu'on y cherchera la vérité possible : il prévient donc le public « que ce n'est qu'un roman ». Je m'arrête : on n'en finirait pas d'épuiser les ruses dont s'entoure le genre.

Le roman étant ainsi placé au cœur du réel et manquant à tout moment d'en sortir à cause des conventions qui semblent nécessaires à son existence, l'on s'est fort occupé de réduire ces conventions. L'on a cru qu'elles formaient, entre l'objet et le regard du lecteur, une distance trompeuse, une dispersion de l'intérêt, les reflets et les ombres qui jouent dans un tableau mal éclairé. Les ombres venaient de l'écrivain, des grandes manches de sa robe de chambre. C'est elles peut-être qu'il eût fallu écarter pour saisir enfin le monde tel qu'il est ou, comme dit l'honnête Duranty, pour « reconnaître ce qu'il y a » (1).

---

(1) Cité par Jean Paulhan, dans sa préface au *Malheur d'Henriette Gérard*.

Au siècle dernier, puis de nouveau dans celui-ci, l'on distingua, en conséquence, les œuvres qui laissent deviner l'auteur comme un montreur de marionnettes dont nous observons les doigts sous l'étoffe, la voix mal déguisée et celles qui, la première impulsion donnée, existent pour soi et dont les créatures, comme celles du Dieu chrétien, jouissent d'une grande liberté ou échappent même à leur créateur — on citait l'exemple de Balzac, de Dostoïvsky, d'Emily Brontë. Les premières, disait-on, trahissent l'artifice ou, dans le meilleur cas, une fâcheuse intention d'art. On louait les secondes d'offrir la vie même. Le vrai romancier avouait son impuissance à l'égard de ses personnages une fois lâchés ; il en parlait comme d'un peuple de Lilliputiens dont il eût épié les allées et venues d'un œil intrigué, tantôt grave et tantôt indulgent, et dont il se fût borné à rapporter les mœurs telles qu'elles lui paraissaient ; c'est à peine si parfois, comme un entomologiste dérange une fourmillière par goût de l'étude ou seulement pour se distraire, il jetait un fétu quelque part, brouillait un peu les cartes, provoquait un embarras de voitures, faisant se rencontrer deux personnages qui autrement ne se fussent point connus ou encore, comme un botaniste croise deux variétés ou comme l'Ange de la Mort, dans Arnim, laisse choir une goutte d'amertume, il favorisait des amours monstrueuses dont il allait suivre le cours avec curiosité. Une telle conception toutefois n'était pas à l'abri des contradictions. Elle supposait que l'écrivain garde à l'endroit de son œuvre une sorte de détachement nietzschéen qui la lui fait considérer du dehors et comme passivement, le laissant quitte pourvu qu'il intervienne de loin en loin et surgisse alors ex machina. Le romancier se dédouble formant, en premier lieu, un démiurge, un visionnaire, l'être inspiré qu'a peint Fragonard — une plume rêveuse caresse son front ; le moment d'après, un scribe, un mémorialiste, qui se saisit froidement de la vision encore brûlante et inventorie ses richesses — la plume court allègrement sur le papier. Deux types d'hommes se trouvant bizarrement comprimés en un seul ou plus exactement deux opérations étant jointes, on pouvait se demander si la liberté des héros et la gratuité des événements ne sont pas plus apparentes que réelles, si les auteurs qui laissent partir leurs personnages à l'aventure ne sont pas ceux qui les mènent du plus près quoique le plus habilement, si cette ruse ne signifie pas une nouvelle convention et dès lors si la vérité du roman habite l'objet ou le miroir. On remarquait d'ailleurs que les romanciers qui découvrent un monde nouveau ou font concurrence à l'état-civil sont d'abord, ainsi qu'on l'a

démontré précisément pour Balzac, des philosophes, ayant des idées fort arrêtées sur la façon dont le monde doit aller ; ou, ainsi qu'on l'observe chez Dostoïevsky, des hommes intimement mêlés à leur œuvre. Cet univers romanesque, né apparemment de rien et se mouvant suivant ses propres lois, renvoyait régulièrement à son créateur.

La démarche que je viens de rappeler (qu'on rencontre sous une forme ou sous une autre, dans la critique des différentes écoles) ne découvre pas la nature du roman ; du moins permet-elle d'apercevoir que celle-ci concerne, sans faute, les rapports spécifiques du romancier avec le réel.

Le romancier a pour objet le réel : tel qu'il le voit ou croit le voir, tel qu'il le désire, tel qu'il l'imagine, tel qu'il l'appréhende par l'intuition ou par le rêve, tel qu'il est peut-être, trahissant une partie du réel à l'aide d'un autre réel, consciemment ou inconsciemment — les ouvrages les moins réalistes, *Le Grand Cyrus*, *Justine*, *Hespérus*, *Les Mystères d'Udolphe*, *Le Château d'Argol*, reproduisant, dans une mesure quelconque, le réel.

Mais le roman n'échappe pas à cette règle commune : il ne constitue un art que pour autant qu'il transforme le réel. L'on peut dire brièvement que la musique, la peinture, le théâtre, la poésie..., à la fois se réfèrent au réel et le modifient profondément, suivant leur loi propre. Une certaine transformation du réel donne naissance au poème, une autre transformation au drame, une autre au tableau, une autre encore à la symphonie ou au film ou à la danse. Chaque fois, la transformation a lieu selon un mode singulier, non réductible aux autres, et c'est le langage même de cet art. Le réel, en soi indifférent, fournit une fête foraine, des joueurs de cartes, l'amour d'une femme, la liberté : l'art change ces objets en un opéra de Strawinsky, un tableau de Cézanne, un poème de Pouchkine ou d'Eluard. La musique, la peinture, la poésie sont des langages. Il est aisé de voir qu'ils supposent des objets, sans lesquels aucun ne saurait se soutenir, mais que ces objets, issus de la nature ou de l'esprit de l'homme, ne deviennent poétiques, picturaux, musicaux que dans le moment où ce langage les vient informer. L'on dirait aussi bien et peut-être mieux que l'art force le réel au vrai, qu'il l'en accouche ; que l'art tend au beau, catégorie du vrai ; qu'ainsi transformation du réel et invention du vrai sont, esthétiquement, une seule et même chose.

L'opération de l'artiste sur le réel est naturellement mystérieuse. Elle est en tout cas décisive.

Parfois nous en saisissons quelque chose, la part que révèlent les écrits de Baudelaire, les brouillons de Mallarmé, et nous la trouvons importante et subtile. Mais il arrive que l'opération soit réduite à l'extrême : le poète a copié un titre de journal, un texte de publicité, une chanson enfantine, les graffiti d'un fou ou d'un criminel sur les murs de sa cellule, et nous les a donnés pour poésie involontaire, ou simplement il nous a conduits à la fenêtre et nous a indiqué un passant ou une boutique : cependant le doigt qui isolait un fragment du réel, le regard qui y allait, ces « yeux fertiles » annonçaient une transmutation. Et s'il est vrai, comme le proclament Lautréamont et Novalis, que tout homme est poète à toute minute, comprenons par là qu'il voit poétiquement le réel. On dirait de même que tout homme est romancier.

Aucun art poétique ne peut enseigner la poésie, à peine s'il en nomme les véhicules habituels ; de même les règles dont on couvre le roman restent étrangères à sa nature. Du réel au langage qui le crée, il y a passage d'une forme à une autre, laquelle suppose, suivant nos concepts d'aujourd'hui, un nouveau mode d'existence. L'être du réel demeure, cependant il existe autrement : il est transformé. La transformation peut ne s'accomplir qu'à moitié ou pas du tout, le résultat faire un instant illusion (ou un siècle) : l'on revoit la descendance de Béranger s'enflammer pour des discours, à quoi elle apporte l'allitération ou l'enjambement comme certain héros de La Fontaine attachait une queue à la femme du voisin : mais la commère n'était encore métamorphosée en jument. Dans *Les Cloches de Bâle*, d'Aragon, les chapitres consacrés à la grève des horlogers où au congrès socialiste de 1912 n'accèdent pas à la fiction ; ce sont des pans du monde réel que le dessin de l'ouvrage a laissés debout et comme oubliés ; des reportages ; le roman ne les assimile point. Mais les sermons chez Jean-Paul, les effusions et les ambiguïtés du cœur chez Melville, les placards satiriques chez Hoffmann, les rêves chez Breton, les articles de dictionnaire, vrais ou faux, chez Flaubert ou Queneau, les peintures naïves de la nature chez Rousseau, chez d'autres les fragments de journaux, les monologues intérieurs, les moralités, font peut-être partie intégrante du roman .

Nous pressentons maintenant l'importance unique du langage.

Les livres qu'on nous propose sous le nom de romans, il s'agit moins de savoir s'ils reflètent dans leur réalité le monde et principalement le monde de l'homme, s'ils règlent la démarche du héros sur les mouvements d'un cœur ou d'une volonté, procèdent d'une philosophie, d'une science, d'une esthétique, ou suivent d'autres partages faciles à dire, que de connaître s'ils existent comme tels, si leur objet — quelle que soit la fable ou la thèse — a été contraint par le langage.

Nous découvrons un langage romanesque distinct à la fois du langage usuel et du style, comme aussi de tout art étranger.

L'on ne fait aucune difficulté pour admettre ces distinctions dans le cas de la poésie. Elle surgit, dit-on, à partir d'un objet et d'une forme, laquelle n'est point un simple moyen de communication : c'est un langage autonome, qui transforme et crée l'objet à nouveau. Quant au style, bien qu'on ne puisse dans une œuvre particulière le séparer du langage, il est clair qu'il ne se confond pas au langage poétique tout entier, qu'il en constitue une manière d'être. Le poète use à son gré du langage : cette façon est le style. Si différent que paraisse leur objet (il varie à l'infini), si différent que soit leur style (l'un presque toujours exclut l'autre), Eluard, Ponge, Jouve, Char, Mallarmé, Rimbaud se servent d'une langue commune, qui est la poésie même : ce patrimoine commun, indivis, hérité si l'on veut de Baudelaire, les fait reconnaître et les retranche ensemble de la non-poésie.

C'est en partie ce langage, en partie l'usage singulier qu'en fait chaque poète qui empêche la traduction du poème : qu'on le mette en prose, ou qu'on le rapporte dans une autre langue. Une telle translation est au poème ce qu'est une photographie à la toile peinte : une référence : elle donne une idée du poème. *L'Anabase* de St-John Perse traduit en anglais prend part désormais à l'œuvre de T. S. Eliot ; les poèmes de la folie de Hölderlin ou les sonnets de Gongora traduits par Jouve deviennent des poèmes neufs, de forme jouvienne. Dans ces cas, des objets semblables produisent une œuvre différente, parce qu'ils sont détruits et ressuscités différemment au cœur du moi poétique. Ainsi le verbe des poètes est-il à la fois distinct en chacun et indistinct entre eux.

Parmi les romans, *Ulysse* est également intraduisible. La version française qu'ont écrite Auguste Morel et Stuart Gilbert, que Valery Larbaud et Joyce lui-même ont revue, est une recréation de l'ouvrage. Nous

accomplissons une odyssée nouvelle et, installés dans les véhicules qu'a préparés Larbaud, c'est autrement que « nous passons à travers le livre ».

Ne le quittons pas, car il vérifie absolument ce qu'il faut dire du langage romanesque : à lui seul, il fournit les clés, résout les difficultés, répond aux questions principales. *Ulysse* est tout l'univers du roman et il est tout l'univers du langage. Son objet est dessiné dans ses moindres parties ; l'illusion de la vie et la vérité des symboles se mêlent couramment ; le monde se dévoile aux diverses hauteurs où le rencontre l'homme (si même il est Rabelais ou Vinci) ; au surplus, étant microcosme, soumis aux unités dramatiques. Or, poésie et vérité, espace et temps, rien n'existe ici qui ne s'inscrit à mesure dans les matériaux délébiles puis soudain éternels du langage, tel un immense calligramme, une figure céleste où les étoiles, ne cessant pas de vibrer pour elles-mêmes, composent la navigation du lecteur. Au formidable agencement du réel correspond la prodigieuse machination du discours : de l'un à l'autre, la flamme la plus vivace, l'essence même du roman.

Employant à peu près tous les procédés, dont quelques-uns de son invention mais beaucoup empruntés et devenus plus efficaces, organisant sans cesse autrement la matière verbale, Joyce affirme par là des distinctions dont j'ai parlé, entre la langue du roman (qui est la même pour, par exemple : Proust et Flaubert), le traitement qu'il lui impose (qui est son style à lui), enfin certains styles particuliers (qui vont à l'infini: des styles propres aux différents chapitres jusqu'aux mouvements musicaux qui accompagnent distinctement les personnages et aux manières de parler de Trieste ou de Paris qui parfument la bouche des habitants de Dublin). Joyce témoigne à mes yeux, comme tout à l'heure les poètes, de l'unité du langage romanesque et de la diversité des styles.

Hélas, *Ulysse* est une exception. La plupart des traits observés à son propos ne souffrent pas d'être rapportés aux œuvres qu'on appelle romans. Celles-ci peuvent être traduites d'une langue dans une autre. Il semble même que reproduire, en d'autres mots, la fiction qui y est contenue donne la mesure d'un roman. Le langage dont il se sert est (le style mis à part) celui dont l'homme dispose pour se faire entendre, communiquer avec ses semblables, se manifester dans le monde, c'est le langage usuel ou comme dit Heidegger (dans une intention cependant différente) le langage inauthentique. Il suffit que nous soyons mis au courant

de ce que le romancier avait dessein de nous apprendre, que sa vision de l'homme passe de ses yeux dans les nôtres, pour que nous ayons l'illusion romanesque. A une telle enseigne, rien ne nous empêche d'être romanciers à notre tour et de redire, sous une autre forme, les récits qu'on nous a faits. Dès le moment où l'objet n'est pas lié à un langage déterminé, à une forme unique, comme il l'est en poésie, tous les discours se valent ou à peu près. Ce que le roman veut exprimer, écrit Jean Pouillon, « c'est le développement temporel d'un personnage saisi dans sa réalité psychologique ». Admettons cette définition. Mais, continue Pouillon, « l'expression dépend de ce qui est à exprimer » ; « la forme doit résulter d'une exigence du contenu : c'est un moule qui se moule et non qui moule » ; et ailleurs : « le style, dans le roman, marque donc deux choses : la possession de l'idée (au sens large de ce mot) et la lucidité ». Ainsi, pour l'auteur de *Temps et Roman*, la forme (ou le style, car il ne distingue pas l'un de l'autre) trouve sa raison suffisante dans le fond : elle est romanesque dans la mesure où elle s'adapte au sujet traité. Ces formules et d'autres semblables disent exactement le contraire de ce que je pense là-dessus ; j'ajoute toutefois qu'elles correspondent, on ne peut mieux, à presque tous les ouvrages connus sous le nom de romans. J'ai indiqué qu'en dehors du style, qui leur appartient en propre, les poètes possèdent une langue commune, dont la structure ou mieux la signification, non assimilable à l'intelligibilité pratique, fonde leurs œuvres. Mais s'il nous était permis d'ôter aux *Hommes de Bonne Volonté*, par exemple, le sujet d'abord (c'est-à-dire : la vision des personnages et la révélation du temps), puis le style de Jules Romains, que resterait-il ? Rien sans doute ; point en tout cas une langue romanesque, reconnaissable ici comme elle le serait — mais on ne l'y trouve pas davantage — dans *Les Thibault* ou dans *Les Voyageurs de l'Impériale* ou dans *Les Chemins de la Liberté* (2).

Je voudrais prévenir une confusion. Les critiques admettent quelquefois que les romans tirent de la forme, et moins du fond, leur chance de durée (qui sait leur prix ?) ; que l'inspiration et l'expression naissent ensemble, que la fin et les moyens ne se laissent pas séparer, sinon après coup et de l'extérieur. Je suppose que cette vue soit profondément ressentie et qu'on ne tende pas, par un détour, à mettre l'idée avant le mot (« ce qui se conçoit bien... »), l'homme

(2) *La Nausée*, des nouvelles comme *L'Enfance d'un Chef*, usent, en maint endroit, du langage spécifique du roman. *Les Chemins de la Liberté* n'offrent, le plus souvent, que des techniques.

avant le style. La dispute, à mon sens, ne concerne pas l'étendue relative du fond et de la forme ni même le choix du maître et du serviteur : c'est l'existence du roman, en tant qu'art, qui est en jeu.

La forme dont on parle, mais j'aime mieux dire le langage, est l'art même. La transformation du réel, identique dans son principe, diffère dans ses moyens, ce sont les sortes de langages. Le langage n'indique pas une façon de peindre ou d'écrire, mais la peinture, la poésie, le roman. S'il arrive qu'on égale la musique au bruit et plus volontiers au sentiment, la peinture à la lumière et encore au témoignage des sens, les méprises les plus nombreuses viennent naturellement des mots, domaine public ; le théâtre n'a pas cessé de l'éprouver ; la poésie ayant reconnu son ennemi vit au milieu des périls dont elle se joue, pour exister ; reste le roman.

Depuis deux siècles, en France, mettons depuis *Marianne* de Marivaux, le roman tente de restituer l'homme tout entier ; la religion, la morale, la politique, l'esthétique s'y trouvent à l'aise ; Malraux observe que la révolte y fait son entrée avec Jean-Jacques Rousseau : la fiction, dit-il, devient le moyen d'expression de l'hérésie (remarque curieuse si l'on se rappelle que vingt ans après *La Nouvelle Héloïse*, Choderlos de Laclos emprunte à cet ouvrage l'épigraphe des *Liaisons Dangereuses* : « J'ai vu les mœurs de mon temps et j'ai publié ces lettres ») ; Balzac se sert du roman comme d'un levier pour soulever le monde. Au cours de cette partie de son histoire, le roman français est aux prises avec le réel : dépourvu de l'imagination des peuples du dehors, celle de Dostoïevsky, de Fielding, de Jean-Paul Richter, il se réfugie, comme Breton le relèvera, dans la plate suffisance de certain réalisme ou dans un désir d'analyse. Plus tard, sans que de tels soucis soient négligés (l'apparition privilégiée du geste dans le roman contemporain en témoigne à son tour) des techniques minutieuses viennent masquer une défaillance à la vérité essentielle. A l'exception de quelques-uns qui ont une vue si étendue du roman que nul genre de création, si ce n'est peut-être la poésie, ne paraît plus riche, le divorce se manifeste entre l'objet et la langue : chaque œuvre laisse filtrer un jour que les nécessités de la composition et les agréments de la rhétorique ne dissimulent point.

Et quels sont ces écrivains qui ont révéré la vraie nature du roman et soumis son objet à l'ordre d'un

langage pur ? Je les compte, pour ma part, sur les doigts : Flaubert, Proust, Stendhal ; près de nous : Giraudoux, Breton, Jouve, Queneau ; parmi les Anglais, Melville, Joyce, le plus grand ; parmi les Allemands, Kafka. L'on voit bien à ma liste que le talent n'est pas ce qui compte en premier lieu ni le style ; non plus, de ce point de vue, la description plus ou moins objective de l'univers. Mais je dis que, dans *L'Education Sentimentale* ou *Bouvard et Pécuchet*, dans *Les Enfants du Limon* (qui descendent de Flaubert), dans le *Temps Perdu*, s'incarne une vive conception du langage.

Proust, quand il écrit, est possédé du seul δαιμων littéraire. L'imagination et l'expression se fondent dans un acte créateur d'un seul tenant : si nous les distinguons, c'est en vertu d'une commodité de pensée car dès l'origine le roman a eu pour forme son contenu même. Gérard de Nerval n'élabore pas autrement ses sonnets : bien que nous sachions le travail qu'a coûté *La Treizième revient*, ses sources ésotériques, son décor secret, nous possédons un poème sans faille, une pierre précieuse qu'il serait en notre pouvoir de réduire en poudre, non point de diviser.

Pour qui veut analyser la condition du roman aujourd'hui, il n'y a de ressource à peu près que dans la poésie : non que ces langages aient quoi que ce soit de commun sauf les mots, mais les exemples du premier sont rares, comme nous avons vu, et le poème a su triompher enfin du discours ordinaire. Nous donnons facilement dans un piège : découvrant dans *Nadja* ou dans *La Scène Capitale*, un verbe qui construit la fiction avec les facilités de la prose et demeure, dans chaque partie, « architectural et prémédité » (3), il nous semble avoir affaire à une prose poétique, nous ne reconnaissons pas tout de suite le langage du roman. Cependant André Breton ou Pierre Jean Jouve s'éloignent de la démarche poétique autant qu'il est possible à un homme puisant à une même expérience : le réel, deux fois interpellé, se divise selon des voies pénétrables seulement au poète et au romancier.

Stendhal nous trouble d'une autre façon. Tout son labeur est pour atteindre au vrai, et d'abord pour dévoiler le cœur humain : ses fiches, ses plans, ses notes marginales ne laissent à cet égard aucun doute. Presque toujours il songe à quelqu'un, à quelque chose de réel, mais en même temps il invente. Et ces mouvements contraires aboutissent à des observations du

(3) Mallarmé, cité par Maurice Blanchot (*Faux Pas*).

genre de celles-ci : « Remarque capitale, 9 mai 1835 : tous les clairs et toutes les ombres étaient forcés, je peignais sur un fond blanc. Maintenant que le fond est fait, le même effet est produit par les plus légères nuances. Le sujet, c'est la peinture des premiers sentiments de Lucien pour Mme de Chasteller » ; « La règle *Tartuffe*, *videlicet* prendre peu de faits et les développer avec toute l'étendue nécessaire pour les faire bien sentir par le lecteur » ; « Il faut, lorsqu'on peint les passions, les montrer dans des êtres où tout ce qui ne tient pas à la passion soit parfait... Il faut peindre l'Apollon du Belvédère dans les bras de la Vénus de Médicis... » ; « Ici, j'imite le portrait de M. Bériot, que j'ai vu l'autre jour chez M. Horace Vernet : je travaille à la tête, en laissant la draperie du bras, etc, pour un autre moment. Cherchons la tête avant tout (1er octobre) — car suivant ce qui viendra pour la tête, la draperie peut changer (28 octobre) » ; « Il faut mettre plus de nombre que dans le *Rouge*, que cela entre davantage dans l'oreille. La haine du bavardage, du genre diffus que l'impuissance a mis à la mode à Paris m'a entraîné trop loin ». Cette réflexion constante du romancier sur son ouvrage (cette conscience active) révèle que la lucidité de Stendhal s'exerce, également, sur le langage et sur le réel : il ne s'applique pas tant à trouver le style convenable, celui dont on dit qu'il est soumis ou semble transparent, l'absence de style donc qu'à accorder son art et les exigences dramatiques de son invention. Stendhal prouve peut-être que le mouvement intime de la création est déjà partie de la forme : « chaque phrase raconte pour ainsi dire ». Il prouve subtilement, paradoxalement, avec l'ironie de Mozart et de Cimarosa, ce que *Du Côté de chez Swann* démontrera avec éloquence : que le roman est art du langage.

Cette thèse est hardie, aventurée ? Elle se borne à étendre au roman les lois qui gouvernent les autres arts. Dans son *Musée Imaginaire*, André Malraux fixe la naissance de l'art moderne au moment où les tableaux cessent de raconter. Jusqu'à Manet, dit-il, l'on avait cru que le domaine de la peinture était une technique ou une suite de moyens de représentation ; on découvrait « un langage indépendant des choses représentées, spécifique comme celui de la musique ». Et « que devenait une peinture qui n'imitait plus, n'imaginait plus, ne transfigurait plus ? Peinture ». Elle était désormais « maîtresse de l'objet et non plus soumise à lui ». Malraux, bien entendu, reconnaît pour siens ceux qu'il nomme les prophètes de l'âge moderne : le

Frans Hals des *Régentes*, *le Goya des Fusillades du* 3 *mai* et du *Triomphe de la Sardine*, Rembrandt, Delacroix, des morceaux du Tintoret, de Grünewald, de Vermeer, de Chardin. Dans de telles œuvres, les choses sont transformées en un « univers plastique cohérent et particulier » ; finalement et à partir de Cézanne, elles sont *signifiées* par leurs couleurs « de la même façon qu'elles le sont par le dessin dans un geste chinois, une fleur persane, un œil gothique ». En d'autres termes, il y a une signification picturale des choses, comme il y a une signification poétique ou musicale des choses. Boris de Schlœzer montre, à propos de J.-S. Bach et en général, que l'œuvre d'art se définit par l'unité concrète du sens et de la forme, celle-ci étant essentiellement fonctionnelle. Il réserve cependant la rigueur d'une telle définition à la musique et à l'architecture, l'une et l'autre offrant à ses yeux le type même de systèmes organiques fermés c'est-à-dire immanents. Il considère qu'un tableau représente toujours un objet, qu'un poème conserve un sens rationnel (que dirait-il du roman ?). Je ne crois pas qu'il existe un art qu'*aucun* sens général ne transcende : dans la musique, ce sens, le réel, paraît dans l'organisation et l'évolution même de l'esprit de l'homme, il s'épuise dans l'esprit. A fortiori, le salut, pour la littérature, n'est-il pas dans la non-signification, la dissociation spirituelle des phrases, des mots ou des lettres. Il est, comme ailleurs, dans la réversibilité du fond et de la forme. S'il s'agit du roman, l'intrigue, les personnages, les caractères appartiennent naturellement à la forme : le roman, peut écrire Maurice Blanchot, a pour forme son fond même.

Le langage romanesque ne se limite pas aux mots entendus comme des sons ou vus comme des traits ni même à la combinaison musicale ou plastique de ces formes — ce n'est point là l'objet du roman ; il ne suffit pas que ces mots gardent une partie de leur sens qui, joint à la figure visuelle ou acoustique que j'ai dite, ferait un idéogramme ou un opéra. Il faut que ce langage saisisse le concret suivant certaines dimensions (l'homme, le temps) et à la fois soit signifiant au maximum. Que le sens logique des mots et l'enchaînement concret des choses, que le général et le particulier coïncident dans un dessein précis : qui transforme le réel et ne le reflète point, qui le vérifie, ici donc l'embellisse.

Si l'on se défie d'un partage entre les romanciers, qui élit Flaubert, Proust, Joyce et quelques autres

comme les seuls ayant une juste vocation de leur art et rassemble, à leurs pieds, une foule immense, où brillent les noms de Tolstoï, de Zola, de Méréditth, de Dickens, pour cette unique raison que dans l'ouvrage de ces derniers, le monde réel ou figuré prévaut sur le langage romanesque, au lieu du contraire ; si l'on s'effraie des conséquences d'un tel partage, qui en effet tient un compte plus rigoureux de la nature du roman que du talent ou du génie même — qu'on se reporte au 17e ou au 18e siècle et à la conception que nécessairement alors on avait de la poésie. Il existait sans doute des poèmes admirables, que notre goût contemporain remet au jour ; mais en général l'art poétique reproduisait, sans beaucoup de nécessité dans les mots, des idées, des sentiments, des fables, des images de la vie. Pouvait-on prévoir que la poésie un jour ce serait : Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud, Mallarmé, Apollinaire ? J'envisage de même un type de roman très différent de celui qu'on nous donne à considérer, dont les exemplaires puissent prendre place avec les autres arts sur les pentes du Mont Parnasse.

L'essence du roman se cache comme celle de la poésie. Croire qu'il atteint, par une langue singulière, à la vérité la plus difficile, la vérité de l'homme, revient à élucider le mieux qu'on peut, c'est-à-dire faiblement, une masse encore obscure.

RENÉ MICHA.

CHRONIQUES

LE TEMOIN POETIQUE

LE SCANDALE ANDRÉ BERRY (1)

Le préjugé le plus communément répandu dans nos milieux littéraires est de croire qu'il n'est pour la Poésie d'autre ligne possible d'évolution que celle qu'ils ont eux-mêmes choisie. La critique est devenue à ce point doctrinaire qu'elle se voue tantôt à l'exégèse de quelques œuvres maîtresses, trop souvent d'ailleurs impudemment annexées pour les besoins d'une cause, tantôt à l'apologie des œuvres nouvelles qui s'en réclament et dont on exalte jusqu'aux imperfections pourvu qu'elles poursuivent une expérience « à sens unique ». Quelle que soit l'allégeance que l'on ait élue, et nos lecteurs habituels ne douteront pas de la nôtre, le moindre souci d'élégance et même d'exigence intellectuelle devrait nous interdire de nous désintéresser de toute démarche poétique si étrangère soit-elle à nos préoccupations.

Telle est pourtant l'attitude de trop de nos revues. Appliquant la consigne du silence aux œuvres qui ne leur conviennent pas, elles parviennent peut-être à gêner leur diffusion, mais elle ne changent rien au fait qu'elles ont été écrites et répondent par là même à quelque forme de nécessité. S'il se trouve, en outre, que ces œuvres non conformistes voire réactionnaires suscitent un certain engouement, si d'excellents esprits leur concèdent quel-

---

(1) *André Berry*, par Edgar Valès (Lefebvre).
Les Amants de Quinsac, par André Berry (Julliard).
Les Aïeux empaillés, par A. B. (Lefebvre).
Poèmes involontaires, par A. B. (Lefebvre).

ques mérites, je me demande vraiment pourquoi on s'interdirait d'étudier un phénomène d'autant plus digne de l'être qu'on s'inquiète de le voir se produire. Je m'étonne donc que ceux-là mêmes qui ne l'aimeront jamais n'aient pas au moins la curiosité de s'intéresser à l'œuvre monumentale et à tant d'égards paradoxale d'André Berry. Certains d'entre eux iront certes jusqu'à dire qu'elle est pour eux absolument illisible. Je préfère encore cet aveu sans fard car il me paraît sincère, et j'admets fort bien que l'œuvre de Berry soit tenue pour un objet de scandale. Voilà qui n'illustre que trop la débilité intellectuelle d'une époque où chacun se targue d'avoir l'esprit libre, mais ou presque personne n'est capable de s'adapter méthodiquement à ce qu'il ne goûte point.

Quand j'évoque ce lecteur si parfaitement indépendant qu'il ne se soucierait pas des écoles ou des modes je sais bien qu'en un sens c'est un mythe, mais je sais bien aussi qu'en vérité il nous suffirait d'un tout petit effort de volonté pour être ce lecteur-là, l'homme qui lirait un poème absolument comme il déchiffre, parce qu'il n'a pas d'autre pâture, le fait divers d'un très vieux journal, l'adolescent que nous avons tous été et qui possédait ce don merveilleux de pouvoir s'intéresser *absolument à tout ce qu'il lisait.* Réfléchissez tout de même au fait que vous avez été capables de vous exciter sur des textes comme le *Télémaque* et qu'il vous a été possible de goûter Delille et Millevoye, et que même Jean Aicard vous a émus et Rostand bouleversés ; alors ne faites pas la fine bouche, ne jouez pas trop au militant conscient, au chrétien engagé ou à l'existentialiste forgeant sa liberté, convenez tout bonnement que si vous vouliez vous en donner la peine vous donneriez leur chance de vous séduire à tous les poètes tant qu'ils sont, et vous ne perdriez rien au change sinon un peu de votre morgue intellectuelle ! Tenez, en face de Berry vous renaclez parce que vous avez peur de n'être pas à la page, exactement comme votre ennemi (qui vous ressemble comme un frère) renacle devant Prévert parce qu'il a peur qu'on ne se paye sa tête. Les deux complexes valent le même pesant de sottise.

« *Mémoire, ô fantasque musée...* » l'expression me paraît assez bien définir l'entreprise de Berry. Elle en souligne la nécessité, elle en définit les limites. En dépit des apparences ce n'est point pour une simple question de forme que l'on approuve une telle œuvre ou qu'on la tient pour non avenue. Si paradoxalement ce poète fait scandale dans la mesure même où on peut le taxer de conformisme, c'est tout bonnement parce qu'il assigne à l'expression écrite des fins que beaucoup lui refusent aujourd'hui. Il a à la fois trop et pas assez d'ambition, trop parce qu'il met toute sa confiance dans le poéme, pas assez parce

qu'il ne tient pas la poésie pour une démarche de connaissance. Il se trouve ainsi qu'il est trop mystique pour les uns et pas assez pour les autres. De toute façon sa position est proprement littéraire à une époque qui affecte de répudier la notion même de littérature. Comme l'écrit fort justement son commentateur Edgar Valès : « *Si Berry a écrit, s'il écrit, s'il écrit encore, c'est pour se conserver et pour conserver tout ce qu'il a chéri.* Epanchement, confidence, ici expression de joie, là incantation de douleur, les *Lais,* dans toute leur chanson comme dans leur dernier cri, attestent surtout cet effort désespéré pour survivre. En ce monde et en Dieu. Et afin d'aimer, d'être aimé partout et toujours. Ainsi les dernières strophes justifient la première, et s'achève :

> « ... *le grimoire*
> *Où l'éphémère André Berry,*
> *Devant que sa lâche mémoire,*
> *Tamis rouillé, crible pourri,*
> *Ne laisse dans la fosse noire*
> *Tomber la paille avec le grain,*
> *A rangé comme en forte armoire*
> *Les fruits de son passage humain* ».

Que l'on dise ce que l'on voudra c'est là exprimer le sentiment élémentaire qui préside au geste d'écrire. Certes, il n'est plus de bon ton de le confesser aujourd'hui mais s'il est bien vrai que d'autres sentiments plus complexes ou des attitudes intellectuelles que l'on prend à la longue pour instinctives viennent s'y greffer par la suite, c'est bien le désir de survivre qui commande en premier lieu la démarche du poète. Le bon sens populaire ne s'y trompe pas quand il raille tout écrivain le soupçonnant de n'avoir d'autre raison que de « se faire connaître et de chercher l'immortalité ». Si nous affectons de tenir pour puérile une ambition pareille que des hommes comme Malherbe reconnaissaient avec une franchise pour nous désarmante, cela ne prouve pas pour autant que nos scrupules soient sincères, mais bien plutôt que notre vitalité intellectuelle est singulièrement affaiblie.

Il est bien curieux de constater ce fait que la dévalorisation du poète en tant qu'homme de lettres est en fonction inverse du prix que l'on attache à l'expérience poétique. Plus celle-ci se prétend totale plus le poète affecte de s'effacer derrière elle. N'y aurait-il pas là un signe de mauvaise conscience, une préoccupation inavouée de se concilier par une modestie feinte, l'indulgence d'un milieu social qui tient pour dérisoire l'activité du poète et pour ridicules ses prétentions ? Il a beau jeu de poser au cher-

cheur de laboratoire et de réclamer comme tel un semblant de considération quand il n'est pas à même de recueillir les suffrages du public.

Tout au contraire le poète lyrique qui est au diapason de son temps n'a pas cette peur du ridicule et il ne péche pas par excès de modestie, en revanche il se fait une conception moins haute de la poésie qu'il annexe de nouveau au social, donc à la littérature. A l'extrême-droite comme à l'extrême-gauche du lyrisme contemporain, et à l'inverse de ce qui se passe au centre (que l'on excuse ces classifications commodes empruntées au vocabulaire politique !) en proie à la fameuse « terreur » et à toutes les inhibitions qui en résultent, on ne met plus l'accent sur la vocation mais plutôt sur la fonction du poète, on ne s'interroge plus sur la nature mais bien sur l'efficience de la Poésie.

De là vient que par une classique conjonction des extrêmes le retour aux formes traditionnelles et par là même populaires, l'acceptation de l'éloquence, du ton discursif inhérent à la nature même de notre langue analytique, s'affirme en même temps chez les poètes érudits comme chez les poètes engagés. La seule différence, mais elle est idéologique, réside dans le fait qu'un homme comme André Berry se préoccupe surtout, quitte à vouloir instruire ou divertir ses lecteurs, de son salut personnel, de sa survivance, alors qu'un Aragon ne se veut que le témoin et par là même le promoteur entre des millions d'autres d'un moment du devenir historique.

L'intérêt d'ailleurs que de tels poètes portent au Moyen-Age a, sans doute, une signification autre qu'esthétique. Il procède de la nostalgie d'une époque où ne s'était pas consommée la rupture entre l'intelligence et la sensibilité, où l'aventure personnelle du « trouveur » répondait aux besoins de tous, où en somme la poésie était un métier comme les autres.

Si le poète n'a d'autre prétention que d'instruire ou de plaire il ne s'ensuit pas qu'il n'attend aucune satisfaction de l'activité qu'il poursuit ; sans doute même est-ce le plaisir ou l'apaisement qu'elle lui procure et non le sentiment de remplir un devoir ou d'assumer une fonction qui le poussent à écrire, il n'en reste pas moins que l'œuvre une fois achevée ces déterminations psychologiques peuvent être écartées à l'égal d'un échafaudage qui a rempli son usage tout provisoire et dont nul ne se préoccupe une fois l'édifice ouvert au public. Ainsi, à l'extrême, de tout poème accompli et par là même devenu anonyme le poète doit-il être tenu pour absent. Ce n'est donc que par une concession au mythe romantique du lyrisme qu'Edgar

Valès, commentateur de Berry, et notamment d'un roman épique comme *Les Esprits de Garonne* insiste sur les attaches de l'œuvre avec son auteur ; une telle étude n'a d'intérêt que documentaire. Elle a pourtant le mérite d'illustrer ce « désir de survivre » qui est fondamental.

« Il faudrait citer la *Justification* que donna André Berry, dans l'édition de 1933, des *Lais de Gascogne* ». Constatant que le vers est à deux usages, puisqu'il dit « avec plus de grâce et de force » les mêmes choses que la prose, et « d'autre part, exprime mélodieusement les idées mystérieuses des Muses », le poète déclare se proposer une combinaison « dont peut-être le poème de *Pyrame et Thisbé* serait un pressentiment assez lointain », non point simple entremêlement de vers et de prose, comme dans la « *Chantefable* d'Aucassin, voire dans le *Testament* de Villon ». *En fait, le récit, versifié lui-même, mais selon un mode élocutif, fleurit en un chant par lui inspiré* : rien devant être moins confondu que les deux sortes de vers ici produits, rien n'étant plus nouveau que leur systématique association. « Tout ce que j'ai souligné ci-dessus de l'argumentation d'Edgar Valès, me paraît d'une importance primordiale ». Jamais l'on n'a pris si brutalement « par les cornes », si j'ose dire, l'idée communément reçue de nos jours en matière de poésie, c'est proclamer en effet que si l'inspiration est première elle consiste dans l'invention du thème non dans l'hasardeuse trouvaille du vers ; c'est mettre l'accent sur le caractère élaboré de l'élocution qui constitue, elle, le but à atteindre. Mieux vaut en fin de compte, et c'est bien là l'hérésie suprême pour les hérésiarques que nous sommes tous, renoncer à l'indicible plutôt que de ne pas aboutir au disible.

Si l'on admet cela, ne serait-ce qu'un instant, il n'y a plus d'objection à faire au lyrisme de Berry. Comment lui reprocherait-on des limites qu'il a lui-même acceptées et qui ne sont autres que celles de la littérature ? Sur le plan littéraire, en dehors de toutes les objections morales ou philosophiques que nous pouvons faire à cette conception du lyrisme, objections qui nous sont d'ailleurs devenues congénitales, il ne servirait à rien de s'insurger contre l'évidence à savoir que cette poésie là répond mieux que la nôtre aux exigences du public. Le succès des *Esprits de Garonne* et du *Trésor des Lais* est de loin supérieur à celui de la plupart des recueils de poèmes parus depuis un quart de siècle, et s'il est bien vrai qu'il y a eu des engouements (dont beaucoup d'origine politique) ils sont localisés en des milieux bien déterminés (par exemple la vogue de Prévert) il n'y a rien de semblable à la diffusion lente mais sûre, et qui se poursuit jusqu'au fin fond de la Province, de l'œuvre de Berry. Le fait vaut tout de même d'être cons-

taté sans passion. Signifierait-il que les lecteurs s'intéressent uniquement à des *productions* authentiques et fort peu à des expériences si subtiles puissent-elles être, à des témoignages ou à des recherches pathétiques certes, mais pour ceux-là seuls qui les vivent ? C'est à mon sens l'évidence même, et j'ajoute qu'il faut beaucoup de naïveté pour s'en étonner.

Les adversaires irréconciliables d'André Berry ont d'ailleurs une occasion inespérée de s'en prendre à lui, puisque dans ses *Poèmes involontaires* il se place assez imprudemment sur leur propre terrain et qu'il s'aventure avec toutes les armes et bagages de l'Ecole Romane sur les chasses gardées de l'Inconscient : « *Il m'est arrivé de lire en rêve un sonnet tout fait sur une page lumineuse et de me le rappeler au matin ; j'en ai trouvé d'autres, à l'aube, sur ma table de nuit, en lignes informes, entrecroisées par une main somnambule. On bien j'étais tiré, pour une minute, de l'engourdissement du sommeil par la nécessité d'écrire sur mes tablettes de chevet un vers, une strophe inspirés d'une vision juste évanouie. Moins souvent c'était un songe qui, au réveil, exigeait, avant le saut du lit, copie conforme. Autant d'ouvrages dont ma conscience claire n'est point responsable, non plus guère ma plume visible* ». André Berry converti à l'écriture automatique ! Ce diable d'homme nous réserve décidément bien des surprises, car enfin, soyons franc jeu, cette préface pourrait figurer en tête de n'importe quel document surréaliste, et pourtant, comme on va voir, les poèmes diffèrent du tout au tout et la « plume visible » de l'auteur s'y révèle beaucoup plus qu'il ne croit. Lisez par exemple le « Sonnet du Monde Contradictoire » :

Nous partîmes de jour sous la voûte étoilée ;
Nos chevaux piquant droit, tournaient par cent détours ;
Leurs huit fers résonnaient sur la route dallée
Comme le pas des chats marchant sur le velours.

Nous vînmes aux pays de la Neige brûlée.
Des aveugles, vrais lynx, y veillent sur les tours
De cent muets criards est la garde doublée
Que, la main en cornet, y montent mille sourds...

Inutile, je crois, d'aller plus loin ? Je veux bien admettre que tout cela est *donné* mais le charme ne joue pas, c'est encore et toujours l'impression de jeu littéraire, voire de parodie, qui l'emporte, et pourtant « *Nous vînmes aux pays de la Neige brûlée* » ce n'était pas si mal après tout ! Il en va ainsi de la plupart des *Poèmes involontaires,* ce ne sont que des exercices. Par contre, dans les

Poèmes de l'Amour, du Mal et de la Mort dont l'auteur confesse qu'ils ne furent conçus que « dans une veille voisine du rêve » et qu'ils ont été dans une certaine mesure élaborés, il y a d'excellentes choses et la mélancolie s'y exprime sur un certain ton « troubadour » (Attention ! je parle du ton Troubadour-Reine Hortense, du genre « Partant pour la Syrie ») qui n'est pas sans charme.

On a trop insisté, injustement parfois, sur l'archaïsme berrugien pour que je revienne là-dessus mais il me semble bien, et je m'en excuse, que ce que je goûte le plus chez Berry c'est l'impression de dépaysement poétique qu'il me procure, un plaisir analogue à celui que l'on éprouverait à écouter un clavecin en sortant d'une séance de jazz. Est-ce reconnaître que Berry est artificiel à moins que ce ne soit le lyrisme moderne en bloc qui fasse fausse route ? Pas forcément bien qu'il y ait évidemment de cela. Encore une fois aucun vers de Berry ne me satisfait pleinement mais je suis parfaitement capable de lire avec un intérêt soutenu une œuvre comme les *Esprits de Garonne* que la plupart de mes amis, et je ne crois pas que ce soit par sectarisme d'avant-garde, tiennent pour proprement illisible. Que le « récit versifié », « le mode élocutif » pour parler comme Edgar Valès puissent conférer le caractère de poème à une construction aussi manifestement méthodique que les *Esprits de Garonne,* cela va contre toutes les idées qui nous sont chères et cependant il suffit de lire *Les Amants de Quinsac,* roman en prose dans lequel Berry a condensé l'œuvre originale, la réduisant à l'anecdote, pour mesurer l'abîme qui existe entre ce récit tout au plus divertissant et le poème qu'il suit pourtant à la lettre.

Il y aurait donc, ne nous en déplaise, un art de la versification qui en dehors même et parfois en l'absence de toute vertu poétique au sens où nous l'entendons de nos jours contribuerait à nous mettre en état poétique.

L'entreprise d'André Berry, n'aurait-elle d'autre effet que de nous inciter à nous poser toutes ces questions sans réponse, et du seul fait qu'elle est en son genre unique sinon paradoxale à notre époque, doit logiquement attirer l'attention de ses adversaires les plus déterminés. Elle constitue l'antidote à la suffisance par quoi se perdent tant de jeunes poètes qui croient aux seules vertus de l'instinct. S'ils veulent se fortifier dans leur haine raisonnée de la création littéraire ils ne sauraient être indifférents à une œuvre qui leur propose à l'état pur, avec une agressivité pour le moins égale à la leur, tout ce qu'ils se proposent de détruire.

LÉON-GABRIEL GROS.

GLANES ET GLOSES

UNE POÉSIE QUI NOMME [1]

Quand on se couche à plat ventre au fond d'un creux herbu de colline ou au coin de l'hermas, c'est d'abord pour respirer l'odeur qui reste contre terre ; aussi pour éprouver notre corps à cette rape de cailloux et de plantes rases. Mais bientôt, cependant qu'on respire très fort, bien qu'avec un peu de peine, la bouche sur un caillou — cependant qu'on s'abandonne au vertige et, notons le sans tarder, c'est le vertige, résultat brut de la rencontre d'un homme avec la terre, qu'il s'agit de transformer en signification — bientôt c'est le regard qui l'emporte, et l'on voit : de trop près. Le regard s'enfonce d'une couche à l'autre, depuis les tubulures légères des graminées entrecroisées, exquisement claires, jusqu'à la terre elle-même, la négresse, encore un peu humide si le doigt creuse par dessous les cailloux, en passant par la région des mousses grises, celle des brindilles déposées, celle des grains de calcaire disposés autour des tumuli de fourmis. Ensemble complexe, vibratile, grouillant d'un remue-ménage silencieux d'insectes, de vers, de graines — les pucerons (sont-ce bien des pucerons, ces petites bêtes ?), les mouches bleues qui surgissent de dessous, déjà en plein vol, les radicelles tremblantes entre les dentelures des lichens. Monde de rochers et de forêts vierges, de broderies et de veinules, à la fois évident et secret, formé et informe, monde de fermentation et de rebut dont nous ignorons les dimensions exactes car nous ne pouvons le mesurer que grossi et déformé à travers la loupe de l'œil myope ; monstrueux et où l'homme n'entre pas, si ce n'est pour le nommer.

(Le nommer revient à l'annexer à l'esprit, une parcelle supplémentaire de l'univers conquise...).

---

(1) *Contre Terre*, par René de Solier (Collect. « Métamorphoses », Gallimard).

Je me rends compte- toujours couché à plat ventre, que j'ai beau coïncider par le contact de tout mon corps et mon regard appuyé, avec ce qui est contre terre, je n'en ai qu'une connaissance très vague, si vague que j'appelle ce petit carré *un monde,* comme s'il s'agissait de la lune. Je ne distingue pas grand chose des trois règnes mêlés dont je n'aperçois que l'inextricable confusion. Ces tubes, ces palmes, ces veinules, ces rosaces, ces cristaux, ces grains, ces pattes, ces petites boules luisantes, jaunes, rapides, ces choses qui craquent, qui dégringolent, ces fragments merveilleusement colorés, comment ça s'appelle ? Des plantes, des pierres... Le contact direct, le vertige ne m'en apprendront jamais davantage sur tout ce fouillis, ni comment cela est composé, s'organise, vit. Pour le nommer je dois au contraire, provoquer une sorte de sécession et, par les diverses discriminations qu'apporteront les termes exacts, les désignations précises, me mettre en mesure de le refaire à la disposition de l'esprit. Ignorant les noms des éléments qui le constituent, je ne sais pas le reconnaître, c'est-à-dire le voir tel qu'il est. Il n'est encore que mon vertige. Il ne sera pas réel, il n'aura pas pris forme, le petit monde que j'ai trouvé, tant que je ne l'aurai pas transporté du plan de la vision à celui de la vue et que mon vertige, je ne l'aurai pas transformé en dire.. Dois-je alors, puisqu'il s'agit de bêtes et de plantes, me faire naturaliste ? Pourquoi pas ? Et n'aie pas peur, si tu deviens savant, de tarir l'eau de ton poème. L'eau (ou le sang, ou le chant...) c'est hors du sujet parce que ça ne regarde que toi.

Si cette divagation tombe sous les yeux de René de Solier, reconnaîtra-t-il qu'elle fait corps, dans mon esprit tout au moins, avec les poèmes de *Contre Terre ?* Cela n'a d'ailleurs pas grande importance puisque je n'écris pas pour de Solier, mais en vue d'expliquer son dessein à ses lecteurs éventuels (ou plutôt, ce que je crois avoir été son dessein, s'il en a eu un...).

Car, ou je me trompe fort, ou *Contre Terre* manifeste au degré le plus haut une volonté de nommer. S'il en est bien ainsi, on peut, et quelle que soit la part de la réussite, considérer ce livre comme une illustration de la poésie qui se constitue peu à peu sous nos yeux et qui, sous quelque forme qu'elle apparaisse, tend à rompre avec la solitude intérieure pour retrouver le contact avec le monde objectif afin de le mesurer et de le connaître. Il existe ainsi une ressemblance essentielle entre la poésie de René de Solier et celles de Guillevic ou de Marcenac par exemple, en ce sens que chez l'une comme chez les autres, la rupture avec le traditionnel « regard intérieur » est accomplie ou veut s'accomplir, au profit d'une insertion dans le monde

réel. La poésie qui se *fait* peut être ainsi qualifiée de matérialiste. Il n'est pas douteux, cependant, que les thèmes d'émotion retenus par les poètes diffèrent du tout au tout ; qu'ils présentent, d'ailleurs, un caractère d'urgence très inégal et que, de ce fait, leur champ d'action immédiat est plus ou moins étendu, leur fonction vis-à-vis des hommes présents qui écoutent, plus ou moins utile et qu'il est légitime de les juger, voire de les opposer selon cette capacité d'action et cette étendue d'utilité immédiates. Ainsi *Contre Terre*, poème de la terre libre, fait malgré tout figure d'exercice en chambre close à côté de la présence immense de *Charniers*. Mais il n'est pas inutile de constater que le thème de *Contre Terre* n'est pas si différent de celui de *Terraqué* et Guillevic a pris son départ, il y a dix ans, appuyé sur le même socle que de Solier aujourd'hui, cette chose naissante et monstrueuse qu'est le ras de terre, cette obscurité qu'il s'agit de laver par le langage.

•

Au niveau de l'humus, les surprises cinglantes sont les bienvenues.

Toute poésie est le résultat d'une rencontre. Après avoir été longtemps suscitée par des rencontres symboliques, métaphoriques, rêvées : imaginaires, et situées à l'intérieur de l'esprit (ou en ce lieu dont parla Breton : « d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire... le communicable et l'incommunicable... cessent d'être perçus contradictoirement »), elle exige à présent une confrontation réelle, que ce soit avec les autres hommes ou avec l'univers des objets. Celui-ci, l'exemple de Ponge le prouve, n'étant qu'un moyen détourné, plus lent, mais sûr, de définir et de rassurer la condition humaine. La rencontre cherchée n'a plus rien à faire avec la quête où conviait André Breton. Il s'agit désormais de provoquer une rencontre du langage avec *quelque chose*. Il s'en suit que l'image, pour bouleversante qu'elle soit, ne suffit plus, ni ses miraculeuses réussites. Le poète devient attentif, et pas seulement à lui-même, depuis que les présences extérieures le sollicitent.

•

Quoi de plus certain que la présence que nous restitue *Contre Terre*, sans cesse combattue par l'homme et qui menace sans cesse de l'envahir ? L'indomptable travail du peuple des ronces, des marais, des écorces, du fumier... *La limace d'oronge ne connait de repos*... Mais le pays sauvage du *combat du limon* et des daines poursuivies, des chasses d'insectes tapis dans leurs alvéoles molles et des bouillies d'araignées, mais cet univers où l'homme n'aurait rien à voir, quoi de plus brut, de plus éloigné de la parole et qui s'y refuse davantage ?

J'entends bien que le naturaliste pourra toujours établir sa nomenclature abstraite. Il ne l'aura pas, pour autant, nommé, car ce rôle est dévolu au poète. Faute d'un langage adéquat, celui-ci devra-t-il s'avouer impuissant et la parole est-elle donc condamnée à glisser sur les carapaces lisses ou à se perdre, comme l'eau de la pluie, au fond de l'humus en ne laissant que quelques traînées, des flaques ? La rencontre cherchée se réduira-t-elle à un passage au cours duquel rien ne sera désigné ? Prenons garde que le langage recèle ses instruments de préhension. Il y a, comme on dit, le langage qui accroche. (Continuons la métaphore), il sera dur, rugueux, difficile à saisir ; peu malléable mais, assez insolite de forme, aigu, hérissé, garni d'intruments aptes à s'enfoncer, à retenir, des pointes. Conçu et disposé d'abord en fonction de l'objet à appréhender, le poète l'a choisi pour son aptitude à nommer ce qui devait l'être. Le procédé, car procédé il y a — et il ne peut pas ne pas y en avoir, retenu par René de Solier, consiste à user, pour exprimer ce qui est brut, de l'expression la plus élaborée ; en d'autres termes, à parier la vérité poétique en misant sur l'opposition la plus violente. La fondamentale *brutalité* poétique prend donc un autre visage car, dans ce cas (voilà qui est nouveau !) l'image ne consiste plus dans le rapprochement rapide de deux éléments verbaux pris aussi éloignés que possible l'un de l'autre, mais dans la rencontre de deux réalités contradictoires, dont l'une est le langage. Celui-ci, considéré dans sa totalité (vocabulaire, syntaxe, figures et chant) n'est plus qu'un des deux éléments d'un ensemble constitué par l'intégralité du système : expression — objet de l'expression. Le dire ne peut plus être séparé de son objet. Le langage pénètre, absorbe l'objet qu'il veut représenter. Il ne peut le faire qu'en usant de toutes ses armes, de toutes ses ruses, de cheminements insolites et de tours imprévus. D'où la nécessité, et le danger, d'une extrême complication.

Il est de fait que les textes qui composent *Contre Terre* sont difficiles. Sauf en de très courts instants, le poète s'abolit à peu près complètement devant son dire. Le lecteur, qui n'a devant lui qu'un système d'organisation verbale avec lequel il n'a qu'à se battre pour y pénétrer, s'il le peut (mais les ronces, les toiles d'araignées, *correspondent* à cette nécessité), ce lecteur a l'impression que tous les pièges sont disposés contre lui.

René de Solier crée souvent sa syntaxe, mais son vocabulaire surtout mérite qu'on s'y arrête à cause de la recherche systématique de la précision que révèle l'emploi du mot, rare bien entendu, à résonance à la fois technique et patoisante. Une sorte de pédantisme succulent. Il nous

parlera de sagnes, de muret, de calade, de tournis, de cairns, de rougets (araignées rouges), des pollinies « juchées sur un gorgerin de bourdon », d'insectes « racanant les canaux ». Le sens littéral de certains poèmes en devient quasi incompréhensible, non parce qu'ils sont incohérents, mais faute de connaissances techniques de la part du lecteur. Ah, que n'avons-nous écouté la leçon d'Abrard ! En voici un, très beau — et limpide seulement pour les chasseurs :

Au gagnage, la daine déhardée s'éloigne peu du lancer amoureux. Elle répond au mâle en butant et binant à petits coups (le sabot fait office de jardinette) chaque pierre qui brise *la piste.*

Reconnue, malgré le dédale des changes, elle ne livre aucune odeur : la poussée, bien créancée, est plus forte dans le vent.

Certes, *Contre Terre* ne peut se lire que Littré en mains ! Mais René de Solier va plus loin. Non seulement il tord son langage à la façon de Michaux (« ... elle trait, bouffre, étalingue et barbouque une colonie de pucerons... »), mais il lui confère la faculté bizarre de s'élargir, en quelque sorte morphologiquement.

Un exemple suffira. Il écrit : « Il faut se lever de bon matin pour trouver une môme fraîchement tombée, intacte ». Le contexte nous fait comprendre qu'une môme représente ici une espèce de gonfle végétale, écorce, feuille ou bourgeon, habitée par les insectes. Mais pourquoi ? Prenons donc le Littré.

Môme (s. m.) : Terme populaire, gamin, petit enfant.

Déception ! Car si la tentative de René de Solier est entachée de gratuité, elle ne mérite plus de crédit. Mais non. Regardons mieux. L'article qui précède *môme* sur le dictionnaire est *momasser,* donné comme synonyme d'ébourgeonner ! « Ce mot, ajoute Littré, n'est plus en usage ». La môme du poète est justifiée : elle est un terme qui désigne justement.

Mais par quels cheminements complexes... Langue inutilement savante, ou bien jeux arbitraires, dira-t-on, et la poésie... Oui. Mais la poésie consiste aussi à appeler les choses par leur nom.

C'est pourquoi un livre comme *Contre Terre* m'apparaît important. Il est un des plus significatifs de l'effort poursuivi par la jeune poésie pour se délivrer de l'obsession du regard intérieur, restaurer la primauté du constat sur le rêve, de la vue sur la vision. Assurément, on peut

encore s'y perdre comme quand on aborde dans un monde étrange et créé par le poète pour son usage personnel. A ce titre il ne me convaincrait pas et je n'aurais nul besoin d'accorder créance à un univers dans lequel je resterais étranger. Fini, j'espère, le temps où la suprême liberté du poète consistait à créer *son* monde. Les clés que nous autorise René de Solier sont encore trop dures à tourner. D'ailleurs nous sommes encore malhabiles à cette attention devant les choses, à cette patience nécessaire pour retrouver la faculté de discrimination. Malhabiles à cette humilité qui s'exerce à débrouiller un grouillement de fourmis. Mais c'est un premier pas dans la direction de la grande clarté que cet acharnement à constater, c'est-à-dire à démêler, les tourbillons obscurs d'un peuple de larves et de piquants, nos ennemis. Et peut-être que le poète laisse échapper le secret de son livre quand il écrit : *Ceci se passait avant la grande confusion.*

JEAN TORTEL.

LES MIROIRS DE L'ÉCRITURE

ARAGON
OU
LA GUERRE DE MOUVEMENT

Si la littérature peut être considérée, dans ses intentions profondes, comme une déclaration de guerre à la réalité, je dirai que le roman, c'est la guerre de mouvement, de même que le récit d'analyse psychologique ou l'essai figurent assez bien la guerre de tranchées.

Le romancier est un témoin qui prend parti pour son témoignage. Il s'agit, pour lui, de mettre dans ce qu'il écrit une vérité assez forte pour soutenir victorieusement l'épreuve du monde objectif. Ce monde complexe, foisonnant, agressif, armé jusqu'aux dents de sa terrible évidence, comment pourrait-on l'observer, le vaincre, le plier aux lois de l'expression, si l'on se contente de l'observer de loin, immobile dans un abri qu'il couronne de ses feux ? Le romancier doit être partout à la fois, sur tous les fronts sur tous les arrières. Il lui faut se multiplier, se dépenser sans répit, s'il veut nous donner à voir la réalité qu'il affronte, non en trompe-l'œil, comme dans une peinture trop astucieusement fabriquée, mais en épaisseur, telle une forteresse qu'on viole, qu'on investit. A ce prix seulement, l'œuvre romanesque a quelque chance d'équilibrer de sa présence volontaire le déluge impétueux des événements et des êtres réels.

Je me faisais ces réflexions en lisant les deux premiers tomes des *Communistes* (1), cette somme romanesque et sociale dont on peut bien dire qu'elle amorce un tournant dans l'évolution de la littérature française. Comment ne pas voir, en effet, que ces livres fondent, dès à présent, une nouvelle conception du romanesque, tout en se ratta-

(1) *Aragon*. — Les Communistes : tome I, Février-Septembre 1939 ; tome II, Septembre-Novembre 1939 (*Bibliothèque Française*).

chant, par l'ampleur de leur objectif, à cette grande tradition du *roman total* dont les sommets restent toujours *la Comédie Humaine, la Chartreuse de Parme, la Guerre et la Paix !*

Roman total, c'est bien l'expression qui convient et pas une autre. Nous sommes loin ici de la « tranche de vie », du drame des personnes ou des familles. Avec les *Communistes,* nous entrons dans la tragédie collective. Voici la France au bord de la guerre, la France en guerre, un pays tout entier plongé dans le feu dévorant de l'Histoire, de l'usine à l'hôtel particulier, de la boutique au chantier, de la ferme au cabinet ministériel. Et dans cette France de 1939, au premier rang, cette masse d'hommes et de femmes qui ont choisi une certaine conception de la vie, une certaine conception de la dignité dans la vie, et qu'on appelle les communistes. Pour la première fois, cette réalité sociale, dont on ne peut nier ni l'existence ni le rôle déterminant, est prise pour objet d'un roman. C'est là, sans aucun doute, la grande nouveauté de l'entreprise. Dans ses précédentes œuvres romanesques, Aragon respectait encore, dans une certaine mesure, les règles du roman traditionnel. Chaque livre gravitait autour de deux ou trois personnages disposés au premier plan : Diane, Catherine et Victor (*Cloches de Bâle*) ; Armand et Edmond *(Beaux Quartiers) ;* Mercadier *(Voyageurs de l'Impériale) ;* Aurélien et Bérénice *(Aurélien).* Cette fois, selon l'expression même de l'auteur, il y a bien un héros, mais ce héros a des millions de têtes : c'est le Parti Communiste.

Sans doute le roman fourmille-t-il de personnages ayant une individualité, une vie propre ; mais ils sont si profondément engagés dans la tragédie commune, ils nous apparaissent si constamment conditionnés par les événements historiques et par leur participation à ces événements, qu'il ne nous est plus possible de les confondre avec ces héros hyperboliques et hypertrophiques qui font l'ornement des romans habituels. Leur grandeur vient, au contraire, de ce qu'ils sont des hommes parmi d'autres hommes, et rien de plus.

A cette disparition du héros obligatoire correspond l'élaboration d'un nouveau romanesque qui n'a rien à voir avec celui des situations et des intrigues. Le romanesque des *Communistes* est, en quelque sorte, extérieur aux personnages, comme il est extérieur à la volonté de l'auteur. Dans le roman d'Aragon, il ne se passe rien, si l'on entend par là péripéties haletantes, scènes dramatiques, coups de foudre et coups de théâtre, et tous ces appels du pied qui constituent le ressort éprouvé des ouvrages de cette sorte, et la ressource inépuisable de leurs auteurs. Ce qui

nous entraîne, ici, ce qui nous tient en haleine, ce n'est pas l'habileté d'une invention arbitraire, mais la façon authentique — et pathétique — dont des faits et des êtres réels réagissent les uns sur les autres. Ce récit qui a de la vie les tumultes et les soubresauts, en nous livrant à la fois le dessus et le dessous des cartes, nous fait revivre des heures que nous avons tous connues, qui sont notre passé commun. Mais nous les revivons plus pleinement, plus totalement, comme si nous étions plusieurs personnes à la fois. Nous sentons qu'il n'est plus question de divertissement, mais d'une prise de conscience par rapport à notre époque. *En fait, le romanesque traditionnel est remplacé par un romanesque historique* (2).

Une telle attitude entraîne un changement complet dans le rôle de l'écrivain. Avec les *Communistes*, en effet, Aragon procède hardiment à la destruction de ce mythe littéraire — d'origine et de caractère religieux : le romancier démiurge, maître de ses créatures comme un dieu quelconque des siennes. Il refuse d'abuser plus longtemps le lecteur en s'abusant lui-même sur ses pouvoirs. Comment oublierait-il que tout ce qu'il sait, tout ce qu'il pense, tout ce qu'il dit, il le tient de la vie quotidienne, ce maître exigeant dont tant d'autres s'empressent de truquer ou de déformer les leçons ? Comment ne sentirait-il pas que la liberté de l'écrivain au travail est à tout moment limitée par l'évidence incorruptible du réel, et que la vérité de ce qu'il écrit dépend, à la fin du compte, de la vérité de ce qui est ? Pour soutenir cette épreuve du feu, il faut que le romancier mette dans son jeu les atouts de l'adversaire. En plongeant ses personnages dans la plus épaisse, la plus active des réalités historiques, Aragon les arrache à l'arbitraire de l'invention. Il est contraint de tenir compte constamment des données immédiates de l'Histoire ; contraint de se maintenir, de toutes les façons, *à la hauteur des événements*. Plus moyen de tricher. Il est la proie de ses personnages, non à la façon de M. Mauriac pour qui un personnage n'est qu'un alibi, un vice masqué qu'on écoute complaisamment, mais comme tout homme est lié, bon gré mal gré, au sort de ses semblables. Il est embarqué avec eux sur la même galère, et il faut bien qu'il y rame aussi.

C'est ici qu'on peut voir tout ce qui sépare le roman d'Aragon de ces ouvrages soi-disant sociaux et politiques

---

(2) On pourrait me faire remarquer que Léon Bopp avait, avec *Liaisons du Monde*, tenté déjà d'écrire le roman des événements sans personnages articulaires. Mais Bopp n'avait pas su animer, rendre romanesque la masse des circonstances, parce que, précisément, lui faisait défaut cet élément dynamique, ce facteur de progression dramatique que constitue ici l'aventure d'un clan social. *Les Communistes*, au contraire, c'est *le roman d'un parti*.

qui se passent quelque part, dans un pays et chez un peuple imaginaires, et dans lesquels on assiste à des guerres, à des défaites, à des révolutions inventées de toutes pièces, dont quelques héros, non moins fictifs, sont les meneurs de jeu.

De tels livres laissent à penser que leurs auteurs, au nom d'idées abstraites qui leur tiennent à cœur, entendent *recréer l'Histoire pour leur propre compte.*

Dans *les Communistes,* au contraire, rien de ce qui vient frapper les personnages, rien de ce qui les fait agir n'est inventé. Ils ne sont pas les victimes ou les instruments d'une fatalité abstraite ou voilée. Qu'il s'agisse du Pacte germano-soviétique, de la guerre, de la vie clandestine du Parti Communiste ou des petits tripatouillages pas propres de l' « arrière », c'est toujours sur pièces que nous sommes appelés à juger, et non sur des mythes élaborés après coup. Pour chaque *moment* de cette tragédie collective, il y a la référence au réel. Nous voyons des être socialement déterminés, de toute origine et de tout appartenance, et bien différents les uns des autres, réagir à des faits concrets, indiscutables parce que vécus déjà dans la réalité. Or, c'est à leurs réactions devant les faits que se jugent les hommes. L'individu n'est pas une entité qu'on peut isoler à sa guise comme l'étincelle dans le tube où l'on a fait le vide. Il n'est pas possible, pour le saisir dans sa vérité, de le séparer de ce qui le conditionne à tout instant. Si l'on veut qu'un personnage de roman résiste victorieusement à la double pression du temps et de l'histoire, il importe de lui donner toutes les chances de prouver son authenticité. A l'homme métaphysique jeté comme un ferment dans le bain faussement expérimental des mondes imaginaires, Aragon oppose très tranquillement cet homme, et celui-là, et cet autre... Stendhal, ni Balzac, ni Tolstoï n'agirent autrement.

L'une des conséquences de cette prise de position est la multiplication des personnages. Personnages fondamentaux que nous retrouvons à tous les tournants du récit, personnages épisodiques saisis dans leur entier comme par le brusque éclair du magnésium, c'est un véritable éventail de vies humaines qui s'éploie dans toutes les directions, sur tous les plans, et permet au romancier de nous livrer une vue polyvalente des événements. L'événement ne nous apparaît plus à travers le prisme d'une conscience, mais comme reflété, recomposé dans un œil à facettes. Sans avoir à employer le procédé artificiel du double ou triple récit, du seul fait qu'il est présent dans tous les milieux sociaux, Aragon parvient à imposer à son lecteur ce sentiment d'une épaisseur, d'une complexité objective que tant de romanciers sont impuissants à éveiller. Trop sou-

vent un roman n'est qu'un sentier tracé au cœur de la forêt. Or, ici, l'auteur se déploie avec rapidité, fait des plongées brusques dans les couches les plus diverses de la population, court allégrement d'un monde à l'autre. Il est partout en témoin, il tend l'oreille, note les conversations, surprend les attitudes, les démarches, nous présente ici un groupe familial, là un homme seul, ailleurs un couple, une réunion mondaine, un mess d'officiers...On imagine aisément ce qu'une telle reconstitution exige d'information, de connaissances variées et approfondies. Cette documentation indispensable, qui fait si souvent défaut aux écrivains et dont l'absence explique l'irréalité de leurs tentatives, Aragon la possède sans aucun doute. Le journaliste et le militant politique viennent ici au secours du romancier, sans que cette aide prenne jamais l'aspect d'un élément surajouté, de caractère plus ou moins didactique. C'est que l'information est intimement mêlée à l'action, elle en est à la fois la matière et le ressort. Elle n'apparaît pas simplement en toile de fond, mais devient partie intégrante de la tragédie et des acteurs.

Ces acteurs pourraient se diviser sommairement en deux groupes : ceux qui sont communistes, et ceux qui ne le sont pas, — ou pas encore. Et, bien sûr, Aragon — le titre choisi est sans équivoque — entend opposer les premiers aux seconds, comme une race nouvelle à une race ancienne. Mais il le fait avec mesure, avec tact, sans tomber jamais dans une discrimination primaire qui ferait se heurter des caricatures de monstres à des caricatures de héros. Il a le souci de rester humain dans tout ce qu'il montre. En particulier, ses communistes ne sont pas des images d'Epinal, des silhouettes stéréotypées. Chacun d'eux possède une individualité, des caractères propres, des pensées bien à lui. Les raisons mêmes qui les ont amenés au communisme sont souvent très différentes. Et il n'y a rien de commun entre l'employé de Banque Lebecq qui défend la dignité des ronds-de-cuir, la vieille fille Corvisart qui justifie ainsi ses amours sacrifiées, le député Cesbron, le militant ouvrier Vallier, l'instituteur méridional Oustric, ou Armand Barbentane, journaliste à l'*Humanité*. Rien sinon qu'ils sont, tous, les hommes d'une confiance, d'une foi, — cette confiance, cette foi qui leur permettent de surmonter les contradictions de leur vie ou de leur cœur.

Or, c'est là un élément qui a puissamment aidé le romancier à maintenir à l'intérieur de son œuvre une unité remarquable. La technique utilisée par Aragon présentait de sérieux dangers. La multiplicité des scènes, autant que celle des personnages, les changements brusques de décors et de perspectives, la rapidité des déplacements pouvaient entraîner un morcellement excessif du récit et donner une

impression de disparate et de confusion. Or, il n'en est rien ; jamais nous n'avons le sentiment d'une discontinuité arbitraire. Bien au contraire, l'ensemble se présente constamment comme un bloc homogène. *La solidarité des personnages fait la solidarité des épisodes du livre*. Cette fraternité des communistes entre eux établit aussi un lien entre tout ce qui nous est montré, joue très exactement le rôle d'un *ciment romanesque* plus puissant que ne pourrait l'être la seule habileté technique de l'auteur. C'est qu'en fait, nous sommes en présence d'une véritable conception du monde, d'une *weltanschaung* qui n'est pas simplement celle du romancier, mais, avant tout, celle de toute une masse de personnages faisant corps avec l'Histoire.

J'espère avoir montré en quoi *les Communistes* constituent une tentative aussi forte que nouvelle, se situant bien à l'écart de ce que nous apporte ordinairement le roman français. Pour cette raison, je n'ai pas cru devoir m'attacher au contenu manifeste du récit, bien trop complexe d'ailleurs, pour être résumé, pas plus qu'aux procédés d'écriture d'Aragon dont il a été assez souvent parlé, à propos de ses œuvres précédentes, pour ne pas avoir à y revenir. Et, certes, il se trouvera des gens pointilleux pour reprocher à l'écrivain les libertés qu'il prend avec le beau style, son parti pris du langage parlé, un certain laisser aller à la facilité de l'expression, que sais-je encore ? Laissons le soin de telles arguties aux chercheurs de petites bêtes. *Les Communistes,* c'est bien autre chose qu'une réussite littéraire, une œuvre accomplie, mais limitée. Ici, nous nous trouvons en présence d'une tentative hardie pour faire éclater le cadre traditionnel du roman au profit d'une appréhension plus totale du monde. Nous voyons apparaître une conception du romanesque qui brise délibérément avec les tentations du désespoir ou de l'évasion. Et, surtout, nous assistons à l'irruption, sur la scène du roman français, de ce héros nouveau et riche de toutes les possibilités : un groupe social : un parti politique, une conscience collective.

Il me semble que, du seul point de vue littéraire, cet événement doit être salué comme un fait de révolution.

LUC DECAUNES.

PROBLEMES DU CINEMA

L'IMAGE ET LA PENSÉE

Il faut remarquer cet événement : avec la *Beauté du Diable,* nouveau film de René Clair, le cinéma nous mène dans les régions de la pensée. Ce n'est certes pas la première fois qu'il s'y hasarde, mais rarement il avait visé si haut et si bien réussi.

Ne disons pas pour autant qu'en nous faisant penser le cinéma du même coup se donne ses lettres de noblesse. Sa vérité, son langage propre, sa nature d'abord « imagière » ne l'obligent pas à faire fonctionner notre intellect, lui permettent d'agir sur nous par d'autres moyens. Mais enfin il a acquis, il s'est donné la parole, qui est le propre de l'homme ; s'il parle, c'est pour dire quelque chose, et l'on n'a jamais rien dit qui soit plus capital qu'un système de pensées ou d'invitations à penser sur la destinée humaine.

Les images peuvent nous donner une représentation de la condition de l'homme : cela est physique. Mais il leur faut la parole pour débattre le problème de l'homme, c'est-à-dire pour atteindre la métaphysique. Ne cherchons même pas à établir dans l'absolu une hiérarchie entre *Hamlet* et la *IX*^me^ *Symphonie,* entre le *Discours de la Méthode* et l' *Agneau Mystique,* mais consentons que le cinéma a plus de chances d'atteindre les régions supérieures de l'esprit et de la création en s'attaquant au problème de Faust qu'en se maintenant dans les parages de Flers et Caillavet.

En même temps nous voyons passer à l'arrière-plan toutes les considérations techniques dont sont amenés à se gargariser les spectateurs des œuvres trop pauvres de contenu, spécialement au cinéma. Et cela est un bien. Non pas que nous méprisions la technique (et moi-même moins que personne, on le sait de reste), mais il m'importe moins de m'arrêter d'abord sur l'écriture de Descartes ou la var-

sification de Shakespeare que de considérer à travers eux si je suis parce que je pense ou si d'être ou n'être pas est ma question.

Ceci dit je reconnais volontiers qu'il faut la façon qu'ont Descartes et Shakespeare de m'inviter à ces réflexions, qu'il faut leur « art » en un mot, pour me rendre sensible au problème, à la question. Mais précisément leur art est de mettre le problème, la question à sa place : au-dessus de tout.

Ainsi le film de René Clair : il est composé avec un art assez savant pour me dispenser de me récrier sur ses qualités techniques, qui sont évidentes, sur ses images, son montage, ses gags, ses travelingues, que sais-je encore, et pour me ramener sans cesse à la pensée du problème faustien : l'âme, la destinée, la liberté de l'homme.

Il est évident que le cinéma est depuis assez longtemps en mal de cette ascension métaphysique. Les perspectives de l'au-delà le hantent, comme on l'a vu par maintes bandes, surtout anglo-saxonnes, peuplées de fantômes (ou d'ectoplasmes). Cocteau à sa façon cherchait à nous faire passer à travers les miroirs de la réalité, Sartre avait levé le huis-clos pour nous conduire au vrai pays des morts où tous les jeux sont faits. Et le Destin incarné apparaissait dans Carné (et ce jeu de mots fortuit à somme toute son sens) en ouvrant et fermant les portes de la nuit. Il n'est pas jusqu'au personnage mythologique et symbolique du Diable, ce visiteur du soir, qui n'ait servi plusieurs fois de truchement aux auteurs de films.

Mais René Clair, avec sa lucidité, son intelligence, son courage coutumiers, a nettement pris parti de re-traiter le thème classique de Faust et de Méphisto, ce visiteur du dernier matin, pour faire vivre par là, dans des êtres humains, le débat crucial de l'homme devant sa liberté, en y apportant une conclusion nouvelle : l'homme est libre non seulement d'aliéner sa liberté au prix d'un pacte infernal, mais encore il reste assez libre pour triompher du destin auquel le pacte le condamnait.

Cela peut se suggérer à l'aide de certaines images, et Clair les a trouvées : son invention du miroir reflétant un avenir aussitôt contredit par les faits est déjà fameuse. Oui, mais cela ne se peut *penser* que grâce à un certain ordre de paroles... Est-ce la raison qui a fait le cinéaste René Clair recourir au concours de l'auteur dramatique Salacrou ? Je ne sais. Mais je vois là se poser à nouveau cet éternel problème du créateur et de la création où viennent buter sans cesse nos réflexions sur le cinéma.

Il peut y avoir cent Faust, et déjà il y en a vingt. Mais il n'y a pas vingt manières de traiter le problème de Faust. On le traite ou bien par la parodie, et ce sont les *Pilules du Diable ;* ou bien par l'opéra, et c'est Gounod ; ou bien par la pensée, et c'est Gœthe. Il est certain que Clair et Salacrou visaient la pensée, le climat de pensée de Gœthe, mais il fallait qu'ils y aillent davantage par le jeu des images mouvantes que par la substance des paroles. Là est bien encore le drame du cinéma, ce langage « infantile ». Et c'est sans doute ce qui explique l'ambiguïté de l'œuvre de Clair et Salacrou : la métaphysique y reste prisonnière de la physique, sans que la tragi-comédie des personnages parvienne au pathétique intellectuel.

On ne leur reprochera pourtant pas de n'avoir point égalé Gœthe. L'honneur est assez grand, pour eux de nous avoir fait songer que le cinéma des images peut n'être pas impuissant à pénétrer dans le domaine des œuvres de pensée.

GABRIEL AUDISIO.

VOIX DANS L'ESPACE

LA RADIO ET LE RIRE

> **« Aussi le poète tragique a-t-il soin d'éviter tout ce qui pourrait appeler notre attention sur la matérialité de ses héros. Dès que le souci du corps intervient, une infiltration comique est à craindre. C'est pourquoi les héros de tragédie ne boivent pas, ne mangent pas, ne se chauffent pas. Même, autant que possible, ils ne s'assoient pas ».**
>
> **HENRI BERGSON,**
> *Le rire, essai sur la signification du comique.*

Pour appeler notre attention sur la matérialité du corps, Bergson cite cette entrevue de Napoléon, (qui était psychologue à ses heures, précise-t-il) avec la reine de Prusse, après Iéna :

« Elle me reçut sur un ton tragique, comme Chimène : Sire, justice ! justice ! Magdebourg ! Elle continuait sur ce ton qui m'embarrassait fort. Enfin, pour la faire changer, je la priai de s'asseoir. Rien ne coupe mieux une scène tragique ; car, quand on est assis, cela devient comédie ».

Sur scène, que ce soit au théâtre, au guignol ou au cirque, le comique naît souvent de tel geste ou grimace, de telle attitude drôle ; il naît de ce que l'on voit (ou croit voir). Mais pour faire rire, la radio, cet « art pour aveugles », ne dispose que du comique exprimé ou créé par le seul moyen du langage, du comique des mots (par les voix, les bruits, ou par leur association).

Ce moyen d'expression, limité aux seules ressources réceptives de l'ouïe, n'est-il pas, de ce fait, gêné pour *faire rire* ? Ou, au contraire, la radio ne nous apporte-t-elle pas de nouveaux *procédés de fabrication* du comique ?

Je me suis efforcé de trouver, d'abord, quelques exemples dans un vaste secteur des émissions radiophoniques : celui des « variétés ». La pêche fut loin d'être miraculeuse ! Ces programmes, on l'a dit et répété, sont souvent marqués du signe de la médiocrité ; telle cette « Revue des Revues » de M. Saint-Granier, que j'ai essayé d'écouter le vendredi 5 mai, et dont l'ineptie ne peut — je voudrais tout au moins le croire — que décourager les mieux intentionnés des auditeurs.

Le même soir, l'émission « Bonsoir, la société » eût du moins le mérite de me rappeler l'atmosphère du cirque, par le rythme rapide des interventions ; en présentant ses invités, Jean Nohain, par le ton et la manière, est un parfait M. Auguste. La musique elle-même y contribue : à certains moments je voyais des petits poneys sauter la barrière en bois, et j'entendais le bruit d'un fouet qui claque...

Autre observation, plus proche de mon sujet : le rire se déclenche au moment où le réalisateur n'y a certainement pas pensé. Il interroge un Monsieur qui préside l'Association groupant toutes les fanfares et harmonies de France (près de 600.000 membres, a dit le Président, non sans fierté).

Quel effet extraordinaire, quel document sonore d'une drôlerie irrésistible on obtiendrait en isolant, sur le disque, ces deux phrases, dites le plus sérieusement du monde par ces deux personnages :

— Pour devenir un bon clairon, combien de temps faut-il ?

— Un an, en travaillant *tous les jours.*

●

Le même soir, j'ai abandonné un instant la chaîne parisienne, pour « sauter » à Monte-Carlo. Je voulais y entendre Bourvil ; je n'ai pas été déçu. A l'écouter débiter un sketch banal, (« Je vais vous lire mon roman : Cinquante ans dans la rue... ») farci de calembours faciles, avec ce leit-motiv qu'il dit en s'interrompant sans cesse : « Mais je crains que cela ne fasse décousu... », j'ai ri bon cœur, d'un rire spontané, que je n'ai pas cherché un seul instant à raisonner.

Il est vrai que Bourvil est drôle par sa seule voix. Mais nous rejoignons, ici, le grand pouvoir de la radio : celui de l'évocation. En vérité, en l'entendant, nous le voyons. Et c'est là une grande part du comique qu'il fait

naître, et qu'il communique par le microphone. Point n'est besoin, avec lui, de ponctuer les effets d'une vague de rire. Car, comme on le sait, le rire est communicatif, et pour cette raison, les émissions de « variétés » sont enregistrées en public. Il reste cependant qu'il arrive plus d'une fois à un auditeur, isolé, assis devant son poste récepteur, de rire seul. L'effet comique auquel il obéit est plus subtil et plus intéressant à analyser. « On ne goûterait pas le comique si l'on se sentait isolé », écrivait encore Bergson. Mais son essai date de 1899... C'est entre mille autres exemples, l'indication de tout un domaine encore inexploré, qui devrait retenir l'attention des philosophes et des psychologues, s'ils voulaient bien s'appliquer à considérer la radio, ainsi que Jean Tardieu les y convie, « comme un objet de réflexion, comme un objet de *connaissance* ».

●

Mais voici, parmi les innombrables émissions qui nous sont, — pour nous divertir — proposées à longueur de journée, une demi-heure transmise le dimanche matin sur la chaîne parisienne : « C.Q.F.D. Emission de la Faculté de Rire ». Il faut aimer Alfred Jarry et Alphonse Allais pour goûter cette loufoquerie tantôt aimable, tantôt grimaçante, parfois féroce des « professeurs » Francis Blanche et Pierre Dac.

On y trouve, d'abord, le comique des mots : « la légende du pain perdu ». La jeune paysanne qui rejoint au milieu des bois, celui qu'elle aime, un hors-la-loi ; elle entend « le bruit des pas sur les feuilles mortes », mais perd le pain qu'elle lui apporte. Et lui, la tenant mourante dans ses bras, de dire (sur un fond de musique de circonstance) :

— Je te pardonne le pain-perdu, ma mie !...

On y trouve ensuite le comique des caractères : le professeur de « dynamique historique » qui, sur un ton doctoral, parle des derniers jours de Pompéï, est d'une drôlerie qui, elle aussi, fait rire.

J'y trouve, enfin, ce qui me paraît essentiel : l'utilisation avec habilité des moyens radiophoniques propres. Ces parodies de reportages, avec une débauche d'effets sonores d'un comique très sûr, me paraissent à tel point réussies, qu'un réalisateur qui les a une seule fois entendues, se gardera, à l'avenir, d'abuser de l'illustration par le son.

●

Et le rire n'a plus rien de crispé, de tendu, lorsque nous entendons cette interview de la semaine, toute teintée d'une poésie nouvelle, née de sons :

— Nous allons vous présenter l'homme-oiseau. Voulez-vous nous dire quelques mots à l'intention, etc...

— (sifflement d'oiseau).

— Et vous n'avez pas le vertige, là-haut ?

— (même réponse).

— Dites-nous : quel est votre rêve dans la vie ?

— (adorable chant de rossignol).

— Et vous avez d'autres projets ?

— (piaillement d'oiseau qui ne tarit pas).

STÉPHANE CORDIER.

COURRIER D'AILLEURS

ITALIE. — Les Editions del Milione (Via Manzoni, 26, Milano), viennent de rééditer quelques-uns des leurs principaux ouvrages consacrés à l'art moderne, et d'en éditer de nouveaux : Picasso (par Christian Zervos), Modigliani, Carlo Carra, de Chirico, etc..., avec planches en couleurs; toujours aux mêmes éditions, est parue une étude de l'architecte Norvégien C.-J. Moe sur « les nombres de Vitruve » (Il s'agit là des nombres et méthodes, plus ou moins apparentées au nombre d'or, qui furent à la base de presque toutes les réalisations architecturales de Vitruve.

●

SUISSE. — Arp vient de publier un ensemble de textes consacrés à des peintres modernes (Kandinsky, Sophie Taeuber, Magnelli, Ernst, Delaunay, etc...). Quoique en prose ces textes n'en sont pas moins très souvent aux limites mêmes du lyrisme, et pour cela sans doute, nous font ressentir d'autant plus intensément la profondeur et l'importance de ces *onze peintres* (aux Editions du Dr A. Girsberger, Zurich, un volume parfaitement présenté avec illustrations).

●

ETATS-UNIS. — Mais plus important encore est le livre que vient de faire paraître Robert Motherwell, sur Arp justement, aux Editions Wittenborn (38 east 57th. Street, New-York), avec des textes de Gabrielle Buffet-Picabia, C. Giedon-Walcker, etc., et surtout de Arp, dont les poèmes et une « suite autobiographique » constituent, avec une cinquantaine de reproductions, l'essentiel de l'ouvrage.

L'étonnante fidélité à soi-même, la merveilleuse pureté de l'œuvre de Arp, c'est ce qui principalement se dégage de ce livre. Au pessimisme — plus ou moins de commande et existentiel que certains veulent considérer nôtre exclusivement, et auxquels d'autres opposent les intentions délibérément les meilleures — il serait temps de mettre en parallèle l'œuvre de Arp, de reconnaître sa beauté, sa *solidité*. Il serait temps de souligner

que, depuis 1910, cet homme a participé activement à tous les courants multiples qui ont modelé le visage artistique de notre époque (Dada, Abstrait, Surréalisme), ou a été réclamé par eux, sans jamais aliéner pour autant partie de sa personnalité; temps de s'étonner que cet homme ait été ainsi de toutes les compromissions et soit toujours sans compromis; son témoignage — de quelqu'un qui fut donc à la fois juge et partie — en est encore plus probant.

Particulièrement révélatrice à cet égard de la nature profonde de l'œuvre entière de Arp est son attitude vis-à-vis du mouvement Dada.

Arp participa très activement à la fondation de Dada, vers 1916, à Zurich, avec Tristan Tzara, dont il illustra les premiers poèmes. Mais si pour Tzara et ses compagnons, Dada fut avant tout une révolte intellectuelle, contre la littérature en général et la société en particulier, (Dada étant toujours a priori *contre*, d'où le mot d'ordre : *Dada est contre Dada*...), il semble bien qu'Arp n'ait jamais participé de cette attitude de négation « exaspérée », dont la paradoxale condition d'existence était un continuel renouvellement... S'il eût partie liée avec les Dadaïstes, l'on peut avancer que ce n'était que superficiellement, un peu comme à vingt ans un carabin et un logiste peuvent former le monôme...

Des divergences d'opinions assez considérables existaient d'ailleurs entre les membres du Dada de Zurich, sans que cela nuise à leur bonne entente. Même, le « recrutement » s'opérait assez souvent sans que l'on y regarde de très près, et c'est ainsi que l'on rencontre dans les premières publications Dada, des talents aussi imprévus que ceux d'André Gide ou de Marinetti. Il fallut attendre la fin de la guerre mondiale et la formation du Dada de Paris, pour voir le mouvement se prendre au sérieux, sous l'impulsion, notamment, du tout jeune André Breton, qui s'attacha assez rapidement à élaguer les rangs et rétablir l'ordre dans la chambrée...

En réalité, les conceptions qu'Arp se faisait de Dada (et qui, toujours siennes, sont en parfaite conformité avec son œuvre entière) étaient diamétralement opposées aux préoccupations de Tzara ou de Picabia, pour qui Dada était un système perfectionné de provocation, un *contre-courant*.

Mais laissons parler Arp lui-même :

« En 1915, Sophie Taeuber et moi, nous avons réalisé les premières œuvres tirées des formes les plus simples en peinture, en broderie et en papiers collés. Ce sont probablement les toutes premières manifestations de cet art. Ces tableaux sont des Réalités en soi sans significations ni intention cérébrale. Nous rejetions tout ce qui était copie ou description pour laisser l'élémentaire et le spontané réagir en pleine liberté. Comme la disposition des plans, les proportions de ces plans et leurs couleurs ne semblaient dépendre que du hasard, je déclarais que ces œuvres étaient ordonnées « selon la loi du hasard », tel que dans l'ordre de la nature, le hasard n'étant pour moi qu'une partie restreinte d'une raison d'être indéfinissable, d'un ordre inaccessible dans son ensemble. Des artistes russes et hollandais

qui produisirent à cette époque des œuvres assez proches des nôtres en apparences, obéissaient à de tout autres intentions. Elles sont en effet un hommage à la vie moderne, une profession de foi à la machine et à la technique. Bien que traitées par l'abstraction, il reste toujours en elles un fond de naturalisme et de trompe l'œil ».

« Dada voulait détruire les supercheries raisonnables des hommes et retrouver l'ordre naturel et déraisonnable. Dada voulait remplacer le non-sens logique des hommes d'aujourd'hui par le sans sens illogique (...). Dada est pour le sans sens ce qui ne signifie pas le non sens. Dada est sans sens, comme la nature. Dada est pour le sens infini et les moyens définis (...). L'Art est un fruit qui pousse dans l'homme, comme un fruit sur une plante ou l'enfant dans le sein de sa mère. Mais, tandis que le fruit de la plante, le fruit de l'animal, le fruit dans le sein de sa mère, prend des formes autonomes et naturelles, l'Art, le fruit spirituel de l'homme, fait preuve, la plupart du temps, d'une ressemblance ridicule avec l'aspect d'autre chose. Ce n'est qu'à notre époque que la peinture et la sculpture se sont libérées de l'aspect d'une mandoline, d'un Président en habit, d'une bataille, d'un paysage. J'aime la nature, mais non ses succédanés. L'art naturaliste, illusionniste est un succédané de la Nature ».

L'œuvre entière de Arp (poèmes, peintures, sculpto-peintures, sculptures), n'est que la recherche passionnée de cet Art naturel. « Je trouve, a-t-il écrit quelque part, qu'un tableau ou un objet qui n'ont pas de modèles, sont aussi concrets et sensuels qu'une feuille ou une pierre ».

L'œuvre de Arp est celle d'un homme à qui s'adresse mieux qu'à quiconque la parole d'Eluard : « *aimant l'amour* ». Elle permet dès maintenant non seulement l'espoir d'un monde juste et heureux mais affirme que la possession spirituelle de ce monde est déjà possible.

RENÉ RENNE ET CLAUDE SERBANNE.

CONFRONTATIONS

Deux manuels viennent de paraître : *l'Histoire de la Musique* d'Emile Vuillermoz (1) et *La Musique Française* de Norbert Dufourcq (2), dont chacun constitue un remarquable essai de synthèse et un apport précieux pour l'enseignement. Mais nous y voyons s'affronter deux conceptions diamétralement opposées :

Emile Vuillermoz, en effet, estime que l'art musical progresse constamment à travers les siècles, et fonde son argumentation sur l'indiscutable enrichissement apporté par chaque nouvelle conquête du langage, par chaque découverte ou amélioration survenant dans le domaine instrumental. Norbert Dufourcq, lui, pense que la perfection de l'œuvre musicale ne dépend pas de la plus ou moins grande abondance des matériaux sonores. A quelque époque que ce soit, et quels que soient les moyens dont il dispose, le véritable artiste — qui est avant tout un homme, et un homme de son temps — saura exprimer, s'il est capable d'une parfaite mise en œuvre de ces moyens, la totalité d'un message qui est à la fois le sien et celui de son siècle.

Je dirai tout de suite que, pour moi, la question ne fait aucun doute, et que la position d'Emile Vuillermoz ne me paraît pas défendable. (Pourrait-on nous dire ce que les plus merveilleuses ressources de la technique moderne pourraient ajouter à la beauté de la Messe de Guillaume de Machault, à celle de l'œuvre entière de Mozart ?). Elle devait fatalement l'amener à fausser certaines perspectives. C'est ainsi que, considérant le domaine de l'harmonie comme le terrain privilégié du raffinement musical et l'art de Fauré, de Debussy, de Ravel comme le point extrême de perfection atteint par la musique au terme d'une longue évolution, tout ce qui s'inscrit en dehors de cet idéal délicat et subtil n'est traité qu'avec réserves : l'austérité d'un Roussel, d'un Bartok, d'un Schönberg, par exemple. On conçoit que M. Vuillermoz demeure foncièrement étranger aux recherches contemporaines, ainsi qu'aux rudes problèmes que pose avec acuité, à l'heure présente, la fondation d'un art de large audience. Pour les mêmes raisons, la musique ancienne, dont il parle un peu trop rapidement, n'éveille pas en lui d'échos bien profonds. Ce défaut d'objectivité finit par déséquilibrer les proportions de l'ouvrage, et c'est dommage, car celui-ci, fort agréa-

---

(1) Arthème Fayard.
(2) Larousse

blement rédigé, a de grandes qualités. (Notons qu'il y est enfin rendu justice à Brahms, ce grand méconnu, ainsi qu'à Verdi, Hugo Wolf et Max Reger...) Son plan surtout, bien que destiné dans l'esprit de l'auteur à mettre en lumière ce thème fallacieux du progrès en musique, est excellent, parfaitement réaliste, et correspond à une conception moderne de l'Histoire. Quel historien, en effet, se contenterait aujourd'hui d'établir un simple récit chronologique, c'est-à-dire l'énumération d'une succession d'*effets* dont les causes, toujours multiples et d'ordres divers sont laissées dans l'ombre ? L'évolution d'un art fut toujours influencée par des facteurs étrangers, ou tout au moins extérieurs à cet art. Leur discrimination, l'étude de leurs répercussions proches et lointaines sont d'un intérêt primordial. Or, Emile Vuillermoz a fort judicieusement discerné le rôle déterminant des progrès de la facture instrumentale dans la création artistique, et c'est en fonction de ces progrès qu'il s'est proposé de reconsidérer toute l'histoire de la musique. L'idée de cette démarche eût valu d'être exploitée avec plus de rigueur. Il est hors de doute, en effet, que l'enrichissement du matériau sonore modifie les conceptions des compositeurs, auxquels s'offrent constamment de nouvelles possibilités, mais qui en usent, non pas comme le pense M. Vuillermoz, pour *mieux* faire, mais pour faire *autre chose.*

Or, c'est ce thème fécond du *renouvellement* qu'illustre l'ouvrage de Norbert Dufourcq : *La Musique Française.*

Pour M. Dufourcq, cette musique n'est « qu'une suite presque ininterrompue de chefs-d'œuvre, les aspects multiples et toujours raffinés des différents types de civilisations qui se sont éprouvés au sein de la souche française ». « Pérotin le Grand et Dufay, nous dit-il encore, méritent notre attention autant que Rameau et Berlioz, car ils évoquent l'un et l'autre un moment de la vie française ». Aussi le voyons-nous se pencher avec amour, à la fois sur tous les aspects de notre art national, et sur tous les moments de cette vie française qui les ont déterminés. Si, dans l'orientation d'un art, l'influence d'un facteur isolé est déjà considérable et vaut d'être étudiée, combien plus importante encore est, à ce point de vue, l'étude du facteur social, faisceau d'influences conjuguées, inséparable de l'idée de création parce qu'il situe le milieu même de cette création... « La musique, nous dit très justement M. Dufourcq, est le reflet d'une époque, d'une société, d'une façon de penser et de sentir ». C'est la musique qui témoigne pour nous de ces façons de penser et de sentir sans cesse modifiées par le temps. Mais c'est à l'état de la société dans laquelle elle fut conçue que nous devons nous référer, si nous voulons comprendre pourquoi elle le fut, et sous cette forme.

C'est donc à la lumière de l'expérience humaine que M. Dufourcq reconsidère l'histoire de la musique française. En conséquence, son livre, qui a la concision d'un précis, n'en a point la sécheresse. La généreuse chaleur de la vie circule dans ces pages intelligentes, où l'intense activité des artistes français à travers les âges nous est présentée dans un raccourci saisissant. L'auteur, avec un sens rare de la relativité des valeurs, a su, dans le cadre d'un manuel d'enseignement, si parfaitement accuser et équilibrer les différents moments de son étude, qu'il

dépasse de beaucoup la portée courante de ce genre d'ouvrage. Ici, rien de superficiel, de hâtif, de disproportionné. De sa vision personnelle, aussi approfondie que documentée de la Musique française, Norbert Dufourcq a conservé et transmis l'essentiel.

●

Quand un philosophe traite de musique, quand un musicien se soucie de philosophie, il est bien rare, quelle que soit par ailleurs la diversité des buts qu'ils se proposent, qu'ils ne se rencontrent pas, ou ne s'opposent pas sur des points déterminés de leurs investigations. C'est pourquoi j'ai voulu confronter ici *La Musique et l'Homme* d'André Cuvelier (3) et l'*Introduction à la Musique de Douze sons* de René Leibowitz (4). De toutes les vertus que peut posséder un ouvrage, c'est à son utilité que j'ai coutume d'attacher le plus de prix. Tout ce qui nous aide à mieux appréhender la musique, tout ce qui nous permet de mieux connaître son passé, de mieux préparer son avenir nous est précieux. Or, ces deux livres sont utiles : Et les conclusions opposées auxquelles nous aboutissons en fin de compte : à savoir qu'aujourd'hui, la création musicale, pour être féconde, doit toujours tenir compte du facteur humain, ou tout au contraire s'en abstraire — nous sont suggérées par des démarches si approfondies, si parfaitement honnêtes qu'elles doivent permettre au créateur contemporain d'aborder ce problème primordial en toute connaissance de cause et de mieux faire son choix, dont dépend, en définitive, le futur même de la Musique.

Dans *La Musique et l'Homme,* André Cuvelier se propose d'apprécier l'exacte portée du phénomène musical. Dans ce but, il dresse un vaste inventaire du domaine de l'art des sons, passe en revue, de façon fort documentée, l'acoustique, la perception et ses rapports avec l'émotion, le rôle de l'intelligence dans la musique, les effets de la musique, le goût musical, etc... et retire finalement de cette exploration la conviction que l'art musical est soumis aux lois d'une extrême relativité. L'impression reçue, par exemple, varie d'un auditeur à un autre, selon leur tempérament, leur degré de culture. Elle peut varier chez un même auditeur selon ses dispositions, son âge, les événements de sa vie... Pensons aussi aux modifications successives subies par le diapason, aux diverses vicissitudes de l'échelle sonore, depuis la gamme de Pythagore jusqu'à notre moderne gamme tempérée, aux changements qu'apporte à l'accord des instruments la température d'une salle de concert, et auxquels l'auditoire s'adapte immédiatement. Ces faits, cités parmi bien d'autres, semblent bien prouver, en effet, que la musique ne saurait être considérée comme un absolu, mais qu'elle demeure intimement liée à l'homme et à son destin. Elle *est* dans l'homme. Pour André Cuvelier, les besoins esthétiques de l'homme n'ont pas d'autre origine que la sublimation de ses

---

(3) Les Presses Universitaires de France.

(4) L'Arche.

instincts animaux, contrariés et disciplinés par la vie sociale, et la musique, cette admirable compensation, n'existe qu'en fonction de notre sensibilité, puisqu'elle est le produit, précisément, de cette sensibilité.

Je noterai que cette conception, pour raisonnable qu'elle soit, comporte des dangers. Il est vrai que le facteur psychologique influe sur la création ou la jouissance musicale. Mais la constatation de ce fait amène M. Cuvelier à admettre le principe d'une certaine ingérence de l'auditeur dans l'œuvre d'art, puisqu'il considère, par exemple, le souci de la perception de la forme comme « une entrave à rêver... ». Or, l'objet de la musique est-il réellement de nous faire rêver ? Je ne le pense pas. Certaines musiques autorisent l'auditeur à fournir une participation en quelque sorte extra-musicale (nullement indispensable d'ailleurs) : je veux parler de la musique descriptive, ou narrative, par exemple... Une superposition licite de la pensée du créateur et de celle de l'auditeur se produit alors, la seconde étant orientée par la première qui lui sert de véhicule. Mais ce genre de contribution s'avèrera parasitaire dans d'autres univers sonores. Ni Machault, ni Josquin des Près, ni Bach, ni Mozart ne sauraient la tolérer : car, ce qu'ils nous proposent, ce n'est pas une aventure en commun, mais *leur* propre aventure. Ce qu'ils exigent de nous, ce n'est pas l'attitude passive du rêveur, mais cet intense effort d'identification maintenu au prix du plus grand oubli de nous-mêmes, grâce auquel cette aventure deviendra la nôtre. S'abstraire, ici, ce n'est pas nous éloigner de l'homme, mais seulement faire silence afin de capter dans son intégralité un témoignage dont l'humanité fortifiera la nôtre et lui sera une source d'enrichissement. Et tant mieux, dans ce cas, si le souci de la perception de la forme nous est « une entrave à rêver... ». Car, qu'est-ce que la forme, sinon le mode d'expression le plus parfait qu'ait su trouver le créateur pour communiquer son message ? Et comment pourrions-nous décider de l'importance de ce message s'il nous était imparfaitement transmis ? Prendre conscience de la forme, c'est conquérir les seuls éléments précis d'investigation qui nous permettront de retrouver, pour la revivre, l'exacte démarche du compositeur.

Nombreux sont les mélomanes, pourtant fervents, qui, comme M. Cuvelier, sont portés, de par leur conception un peu trop sentimentale de la musique, à sous-estimer l'importance de l'élément formel. Mais nombreux aussi sont ceux qui s'en pénètrent. A ceux-là, je ne saurais mieux faire que de recommander la lecture du considérable ouvrage de René Leibowitz : Cette *Introduction à la musique de douze sons,* centrée sur l'étude des découvertes techniques de Schönberg, évaluées à la lumière de remarquables analyses des œuvres du Maître, constitue en fait un véritable monument à la gloire de l'élément formel, et, si je vais être amené à la discuter, ce ne sera que sur le point par lequel elle se rattache au thème de mon étude, c'est-à-dire la position esthétique de M. Leibowitz, très précisément définie dans les lignes suivantes :

« C'est, nous dit-il, cette soif de pureté, cette résolution de maintenir l'effort compositionnel dans un domaine *absolu* (souligné par l'auteur), épuré des scories psychologiques ou esthéti-

santes qui ont permis à Schönberg de retrouver le sens réel de toute construction sonore et d'aboutir à la technique des douze sons, qui s'inscrit comme la seule discipline valable à la suite des systèmes musicaux antérieurs ».

Pour René Leibowitz, le salut de la musique se trouve donc dans l'observance de cette théorie si fièrement spiritualiste. Ceci vaut d'être examiné de très près. Avant de décider si ladite théorie constitue réellement un instrument de travail capable d'engendrer une musique renouvelée et répondant aux exigences de notre époque, nous avons le devoir de nous assurer qu'elle est *réalisable*, dans toute l'acception de ce mot.

André Cuvelier nous a rappelé, et ceci est une évidence, que l'action première de la musique est une action physique. Elle est, à la base, un phénomène physiologique à l'état brut. Un son, un timbre, un rythme provoquent en nous des sensations déterminées. L'emploi conscient de ces éléments dans le but d'obtenir telle ou telle sensation précise, a créé en nous, à notre insu, une telle somme d'associations psychologiques qu'il me paraît bien difficile aujourd'hui, pour ne pas dire impossible, de rompre arbitrairement les étroites relations de la musique et du psychisme.

Ce défaut de liberté semble être une sérieuse entrave pour qui veut atteindre l'absolu musical. Il se peut que Schönberg s'en soit plus qu'un autre affranchi, mais ma conviction est qu'ici comme ailleurs, tout est relatif. En poussant à l'extrême les exigences d'une réelle soif de pureté, on aboutit au silence. Quel compositeur, quel auditeur peut se prétendre à ce point détaché des vieilles servitudes ?

Que l'on me comprenne bien : que l'homme ait su réaliser des spéculations intellectuelles assez parfaites pour lui apparaître comme de purs jeux de la pensée, des abstractions totales, et qu'il goûte de profondes joies dans leur appréciation, cela est certain : car il est exaltant d'échapper pour un temps à ses propres contraintes. Se désincarner, c'est se libérer. Mais qui rêve de désincarnation, sinon, précisément, un homme de chair qui ne saurait réaliser ce rêve sans s'abolir ? Ici, toute évasion suppose un retour, et la réadaptation à la condition d'homme, avec tout ce qu'elle comporte d'aspirations diverses, toutes impérieuses, et qui, à leur tour, attendent d'être comblées. La seule voie de la pureté ne saurait nous suffire. Un Jean-Sébastien Bach, dont les fugues sont d'incontestables, peut-être d'insurpassables modèles d'art abstrait ne s'en est pas contenté ; et ses *Passions*, ses *Cantates*, tout encombrées, pourtant de « scories psychologiques », constituent des joyaux dont la perte eût considérablement appauvri le patrimoine musical.

Un dernier point m'arrête, dans l'assertion de René Leibowitz. La démarche de Schönberg, nous dit-il, lui est dictée par le souci « de retrouver le sens réel de toute construction sonore » et aboutit à « la seule discipline valable à la suite des systèmes musicaux antérieurs ». Or, je crois que nous ne devons pas oublier, si vraiment nous voulons que l'effort de notre temps s'inscrive dans une tradition séculaire, que toutes les conquêtes, toutes les disciplines du passé ont été établies en mettant la musique au service d'un contenu psychologique variant selon

les époques. C'est en s'efforçant de le traduire de la façon la plus parfaite — ceci par une utilisation inédite, propre à chaque créateur, des ressources du temps, (comme Norbert Dufourcq nous l'a démontré dans l'ouvrage analysé plus haut) — que les musiciens du passé ont assuré l'évolution de leur art. Chaque fois qu'une forme d'art, parvenue antérieurement à son point de perfection, et incapable de ce fait de suivre l'évolution du contenu psychologique renouvelé qu'elle avait mission de traduire s'est prétrifiée en formules et en recettes, un académisme est né, qu'ils ont combattu comme nous combattons aujourd'hui la caducité du système tonal. C'est pour maintenir la perennité d'une correspondance étroite entre l'évolution de l'homme et celle de son art qu'ils ont effectué les successives libérations nécessaires à la musique, et c'est sous l'empire de cette nécessité qu'ils lui ont, à chaque fois, découvert un nouveau visage. C'est pourquoi je doute qu'une recherche en vase clos, détachant la musique de son contexte humain, puisse aujourd'hui nous assurer un renouveau dont le processus serait sans exemple dans l'histoire.

Ceci dit, je suis absolument d'accord avec René Leibowitz pour considérer comme capitale la démarche de Schönberg. L'importance des découvertes techniques du maître, que ce livre met admirablement en évidence, me paraît, comme à lui, de nature à changer la face du monde musical, et je crois à leur efficacité, sinon à celle des conditions d'utilisation qui nous sont préconisées. Le mérite fondamental de Schönberg est de tenter, par des moyens inédits, de rétablir entre le compositeur et l'auditeur cette somme de conventions nécessaires, dénommées « règles », qui seule peut assurer la communicabilité d'un art, et, partant, sa réalité. Ce qu'il recherche, c'est une nouvelle rhétorique, capable de remplacer l'actuelle anarchie si néfaste à la constitution d'un art solide. Le problème auquel il s'attaque est, quoi qu'en pensent certains, à l'échelle universelle, et l'épuisement du système tonal généralisé : rares sont les œuvres valables, issues des divers systèmes plus ou moins abâtardis par lesquels on a tenté d'en retarder la faillite. Le jeune musicien conscient de ces réalités doit prendre contact avec les travaux de Schönberg. Il ne saurait trouver, pour cela, de meilleur truchement que l'ouvrage de M. Leibowitz qui, compte non tenu de certains prolongements philosophiques qu'il ne m'appartient pas de discuter mais qui me gênent un peu, lui fournira une inappréciable documentation. Il y trouvera un historique lui permettant de suivre tout le chemin parcouru par Schönberg, des précisions sur ses recherches les plus récentes, un chapitre consacré aux disciples du maître et, surtout, une magistrale analyse des *Variations pour orchestre*, cette œuvre cruciale dans laquelle la technique nouvelle prend véritablement corps, et qui servira de point de départ aux créations les plus audacieuses de toute l'école dodécaphonique.

Il se peut, après cela, qu'il adopte à son tour la doctrine schönbergienne et qu'elle lui apparaisse, comme à René Leibowitz, un instrument parfait et une fin en soi. Mais il se peut aussi qu'il ne la considère que comme une contribution, évidemment fort importante, à l'élaboration de cette nouvelle réthorique dont nous avons besoin, et dont les principes définitifs ne nous seraient donnés qu'après l'épreuve d'une adaptation à des fins

expressives, psychologiques et sociales. Pourquoi y aurait-il incompatibilité entre les déductions d'André Cuvelier et le langage dodécaphonique ? Pourquoi, par exemple, priver notre musique de l'élément hédoniste, si nous l'utilisons, non pas comme un vulgaire moyen de séduction, fruit banal des hasards de la recherche, mais comme l'un des éléments constitutifs de la pensée ? Les résultats déjà obtenus par un Luigi Dallapiccola, qui a mis la technique dodécaphonique au service de l'art le plus vivant et le plus hédoniste qui soit, nous autorisent à penser qu'il y a là une voie féconde, capable de permettre à nos musiciens d'assumer dans l'avenir les nobles obligations auxquelles la musique du passé doit ses titres les plus éclatants.

A. NIKIPROWETZKY.

POESIE

LES MATINAUX, par RENÉ CHAR (*Gallimard*).

Il semble qu'il n'y ait aujourd'hui personne pour contester que René Char soit devenu un des plus grands poètes de notre temps. La progression de son œuvre est une preuve merveilleuse des *pouvoirs* de la poésie. Pouvoirs qu'elle n'a jamais remis, qu'elle n'est pas près de remettre, quelles que soient les tentations qui pourraient la dévoyer, les compromissions où l'on a essayé de l'entraîner, et les dangers qu'elle affronte. On est bien obligé d'admettre, de gaîté de cœur ou non, que le roman est un genre périmé, traînant une pénible agonie, et que l'époque est à la poésie, dans toute sa force et sa fulgurante lumière. L'épanouissement poétique de René Char constitue précisément un de nos rares sujets de réconfort, une de ces preuves que nous cherchons, avec l'indicible chance que nous avons d'en être les témoins. Ici, l'air est celui d'un vrai matin, le soleil est le seul soleil, l'homme est à ses extrêmes limites d'homme. La poésie est irréductible, farouche, fière, indéfiniment insurgée. Char marche sur les chemins et le long de la rivière, il parle les mains ouvertes, la face tournée vers le vent. De toute sa haute stature, il est fraternel, d'une exceptionnelle qualité.

Son livre, il a voulu l'offrir, dans sa « prière d'insérer », aux « premiers levés qui ferez glisser de votre bouche demain le baillon d'une inquisition insensée qualifiée de connaissance et d'une sensibilité exténuée, illustration de notre temps, et occuperez tout le terrain au profit de la seule vérité poétique constamment aux prises, elle, avec l'imposture, et indéfiniment révolutionnaire ».

Unité de l'amour et du monde, du courage et de la plénitude, recherche d'un accord de l'homme avec la vérité, poursuite de sa vraie noblesse, affirmation violente de sa liberté, chaque page de Char intègre la conduite de l'homme à la poésie, fait de la création poétique à la fois un réceptacle de sensations et une matière morale, allant souvent rejoindre, dans sa plus inattaquable densité, le verbe même d'Héraclite. René Char a « mission d'éveiller ». Il se tient toujours à l'essentiel, à l'intense; « impose ta chance, serre ton bonheur et va vers ton risque. A te regarder, ils s'habitueront ». « Imite le moins possible les hommes dans leur énigmatique maladie de faire des nœuds ». Ainsi, Char restitue l'homme à sa plus authentique, à sa plus intraitable grandeur. On voudrait pouvoir citer dans leur intégralité certains des poèmes des « Matinaux ». La substance de leur langage est admirable : c'est je ne sais quelle matière spécifique au poète, presque inexplicablement pleine et belle.

PIERRE GUERRE.

RAPSODIES DE L'AMOUR TERRESTRE, par GABRIEL AUDISIO (*Rougerie*).

On sait assez (Audisio le sait...) combien me paraît essentielle la notion de rigueur, en poésie. Et je ne serais que trop disposé à admettre la prééminence d'une certaine *organisation*, pour parvenir à un dire durable, des ressources que le langage cache dans sa propre complexité. Mais je crois assez à la nécessité de la condensation de l'écriture pour avoir le droit, aujourd'hui, de saluer un exemple d'effusion poétique spontanée, large et nue. Ce n'est pas en vue d'une palinodie... Mais, tout bonnement, il y a plusieurs chemins qui mènent à la maison.

Pour écrire *Rapsodies de l'Amour Terrestre,* Audisio n'y est pas allé par quatre à la fois. Il a, comme il faut dire, laissé parler son cœur. Et que ce vieux cliché du cœur prenne subitement une valeur nouvelle quand un poète ose se fier sans fausse honte au rythme de ses battements, que la vérité s'énonce quasi toute seule et comme par le seul fait qu'on se laisse aller à sa propre vérité, voilà qui est important — aujourd'hui.

La poésie d'Audisio a toujours eu quelque chose de solaire. Serait-ce précisément parce qu'elle est une poésie de la confiance ? Ses plus belles réussites (reportons-nous à *Fabuleuse Ionie*) sont celles où l'émotion provoquée par la lumière harmonieusement répandue sur un paysage humain, tire du bonheur qui en résulte une figure de perfection. Si bien que, parfois, cette poésie a tendance à *s'arrêter*, je veux dire à se profiler un peu trop tôt nettement, comme une terre qui se minéralise sous la chaleur sèche, une colline aux pans un peu trop durement découpés. Une représentation excessive est le défaut de tout paysage méditerranéen. Soucieuse de son exaltation précise, la poésie néglige alors la part de l'ombre : la frange « terraquée » d'où sort le chant profond en bulles noires, ne le mord pas. Les sirènes d'Audisio vivent sur un fond de galets.

Il semble, au contraire, à lire *Les Rapsodies,* que l'effusion verbale à laquelle le poète s'est livré en toute liberté — mais aussi en toute conscience, car il ne cesse jamais de savoir qu'il y est libre — a élargi son chant et lui ajoute je ne sais quelles vibrations, je ne sais quel prolongement. Dirai-je : je ne sais quelle ombre, quel bonheur ? Certes, il fallait sans doute l'ascèse qui précéda pour aboutir à cette voix qui ne craint pas de se perdre, à la facilité heureuse et tranquille d'un qui est d'accord avec sa vérité, qui connaît les conditions et les limites de son bonheur et qui sait qu'elles coïncident avec celles du bonheur humain.

Audisio est de ceux pour qui la lucidité est génératrice de confiance. La confiance, c'est autre chose que l'espoir, et c'est beaucoup mieux ! Il sait voir que le bonheur terrestre est à portée de la main : oui, comme une figue un peu trop haute, mais avec la canne qu'il faut... Et c'est pourquoi il le chante. Parce qu'il n'est pas une chimère. Parce qu'il n'est pas absurde. Parce que l'Ionie a des rivages vrais. Et qu'il y a beaucoup d'hommes qui sont en marche pour les atteindre. Alors :

Beau temps beau temps
Pour les pigeons

Amour amour
Faites vos jeux

On ne sait pas encore
Qui de moi qui de vous dit je

On ne sait pas encore qui du monde
Parlera pour le monde
....

Mais moi
Je crois que je commence à le savoir

Les *Rapsodies* d'Audisio nous tendent la main. C'est une poésie au regard clair, un langage de franchise et de santé; physiquement sain. Audisio nous tend la main et nous la prenons. Nul chant n'est, plus que le sien, fraternel.

J'ajoute que la belle disposition typographique de la collection *Poésie et Critique,* que dirige Georges-Emmanuel Clancier donne toute leur ampleur aux *Rapsodies,* encore prolongées par quelques admirables traits du peintre De Kermadec.

JEAN TORTEL.

●

L'ARBRE ET L'HORIZON, par RENÉ MÉNARD (*A l'Enseigne de l'Homme Méditant*).

A même l'horizon la présence d'un arbre
Montre validement le ciel et ses racines
Boivent le noir... Mais de ses feuilles je dirai
Qu'elles sont les cheveux pleins d'odeurs que tu portes
Plus bas que le ciel, plus haut que la terre.

En ces quelques vers Ménard en dit beaucoup plus long sur l'attitude du poète que dans le débat qu'il suscita naguère ici même (*Un poète peut-il être matérialiste ?* Cf. C.D.S. n° 296). Quant à moi, la lecture de *L'Arbre et l'Horizon,* toute abstraction faite du plaisir qu'elle m'a procuré, me fortifie dans l'idée, fausse peut-être ou valable à titre purement subjectif, que le propre de l'activité lyrique est précisément de dépasser toutes les contradictions. De là vient sans doute qu'elle est suspecte à tous les doctrinaires et qu'on l'accuse de favoriser l'évasion ou de se prêter à la mystification. N'est-ce pas confondre la démarche du poète avec l'usage que l'on peut faire de son œuvre ? S'il convient d'écarter les interprétations tendancieuses, il ne faut pas non plus se laisser obnubiler par le danger qu'elles peuvent

présenter au point de ne pas reconnaître que dans la pensée lyrique tout se passe *comme si* l'esprit se dégageait de la matière. C'est une simple constatation, ou comparaison, à faire et il ne s'agit nullement d'extrapoler à son propos. Je crois que là-dessus spiritualistes et matérialistes sont d'accord et que personne, y compris et surtout les milieux religieux, ne prend à la lettre l'assimilation du poète au mystique.

C'est évidemment pour des raisons fort différentes, voire opposées. Il n'en reste pas moins que pas plus d'un côté que de l'autre, on n'a le droit de faire grief à un poète des méthodes qu'il met en œuvre. Elles valent ce qu'elles valent, mais le fait qu'elles sont les siennes, implique qu'il ne pouvait en choisir d'autres. La production poétique n'est pas de celles où l'on peut procéder à des « reconversions » sur un simple mot d'ordre. Elle ne peut se modifier que très lentement, dans la mesure où les idées ou les thèmes que l'on souhaiterait lui voir traiter s'intégreront à l'inconscient du poète. A supposer d'ailleurs que cette intégration se fasse, il n'est pas sûr du tout que les contemporains s'en rendent compte et c'est aux historiens de déterminer si tel poète fût le reflet des conditions de son époque. Voilà qui doit nous inciter à réserver notre jugement. A moins de verser en des objections proprement métaphysiques, de reprocher par exemple à un poète de s'imaginer triompher de « l'aliénation » en créant un objet verbal, reproche qui ne diffère pas essentiellement de celui qu'on lui faisait jadis, d'être magicien et de verser, comme disait Bacon, « le vin démoniaque » ! Ce qui importe, c'est uniquement l'authenticité de l'expérience, telle que les mots en témoignent.

Il me paraît qu'avec *L'Arbre et l'Horizon,* René Ménard répond de point en point à cette exigence. Il a là une véritable pensée de poète et s'il est bien vrai qu'elle aborde à peu près exclusivement des problèmes que seuls des poètes sont amenés à se poser, elle les élucide si bien que tout homme qui pratique tant soit peu la vie intérieure, peut les faire siens.

Les images de René Ménard ont une vertu autre qu'ornementale, bien qu'elles possèdent aussi, et contrairement aux préjugés actuels, je m'en félicite, une valeur esthétique ; elles sont objectivement belles en ce sens que la réalité y prend d'emblée un rayonnement qui la dépasse :

J'écris pour toi ,
Femme solitaire
Comme cette eau grise que le vent chasse indéfiniment
Vers un rebord d'argile

Image immédiate certes, et pourtant médiatrice et inspirante. Le sens de l'élémentaire est toujours, chez lui, fondamental, et bien que la gratuité verbale exerce là comme ailleurs quelques ravages (exemple de ce style au goût du jour dont il faut à tout prix se défaire, car il ne veut strictement rien dire : « *Le front s'épaissit des masses silencieuses de la liberté* ») la plupart des images de Ménard, si heureusement insolites soient-elles, n'en sont pas moins parfaitement vérifiables. On peut

regretter quelques survivances d'écriture symboliste, encore qu'elles ne manquent pas de charme :

Une herbe inconnue qui rend triste
Tel l'unique son d'une flûte
Mes mains avides d'églantine
La cueilleront pour sa douceur

Je mesure la sincérité de ce poète au fait qu'il possède manifestement le don d'élégance formelle et qu'il y renonce chaque fois par souci d'une expression plus adéquate. Ce que j'admire le plus chez Ménard, c'est moins la nature même de ses démarches, de sa quête métaphysique dont je me propose de dire la portée dès la parution de son prochain recueil, que l'attitude très simplement humaine de l'homme. Tout le convie au narcissisme et il lui échappe. Il est capable d'être un pur contemplatif :

Automne que le soleil achève
La terre monte
Entre les axes dorés de l'univers
Comme ces mortes dont les tempes sont d'airain

Et la lumière
Promet une mort sans repos

Ce qui est d'une beauté bien intellectuelle, tandis que ceci est tout au contraire prise de conscience d'une beauté objective :

Je t'aime parce que les feuilles
Ont une odeur qui aveugle
Et parce que les pierres
Le silex le schiste le basalte
Sont pareils à l'âme
Et rendent peu de lumière au soleil

Il serait d'ailleurs curieux de montrer sur quelles bases concrètes, sinon matérielles, se fonde le poème intitulé « Cantique spirituel ». Ces alternances, ces hésitations, qui sont comme le signe d'une certaine respiration de l'esprit suffiraient à distinguer René Ménard de la masse des faiseurs de poèmes de quelque obédience qu'ils se réclament et quelle que soit leur virtuosité. Lui, manifestement, est libre de se perdre pour peu qu'il se complaise en son propre jeu, libre de se sauver s'il sait préserver une certaine gaucherie, une allure tâtonnante, en un mot, ne pas céder à la tentation intellectuelle, aux sollicitations de la perfection formelle, mais demeurer le découvreur et le pionnier de ces domaines qui, pour être explorés par un seul, n'en répondent pas moins inéluctablement à l'attente de tous.

LÉON-GABRIEL GROS.

CONTRE-TERRE, par PAUL CHAULOT (*Le Cheval d'Ecume*).

Paul Chaulot, dont un précédent recueil, *A main armée*, (Les Lettres) avait déjà éveillé l'attention des connaisseurs, a de fortes chances de la retenir désormais avec *Contre-Terre*. Pierre Seghers, dans la très courte mais fort pertinente introduction qu'il lui consacre définit en somme Chaulot comme un poète de la rue, ou plus exactement un poète *dans* la rue. C'est parfaitement vrai dans la mesure où Chaulot développe non des idées, mais les données d'une expérience quotidienne et il est bien certain qu'à l'inverse de Ménard il est lyrique et non métaphysicien ; toutefois, s'il se veut contre-terre, il n'est jamais terre à terre :

> *La rue est lourde ce matin*
> *à mes yeux encore*
> *rivés à des formes*
> *que je ne savais*
> *nommer de voix d'homme*

On peut dégager d'une telle citation à la fois la portée et les tendances formelles de ce lyrisme. Chaulot illustre du même coup le drame du poète déchiré entre sa prise de conscience de la réalité et le don fatal qu'il a de se projeter perpétuellement. On peut ne vouloir retenir de lui que quelques images fort belles comme :

> *Nos mains serraient leur solitude*
> *comme une médaille de sable*
> *où le vent aurait mis ses lèvres*

On peut leur préférer de simples chansons où l'évidence a toujours raison de l'arbitraire, par exemple :

> *Le square dépliait ses ailes*
> *de jeux d'enfants et d'adultères*
> *il en fallait pour tous les goûts*
> *le pain frais n'a pas de patrie*

J'aime le ton sentencieux et peut-être absurde du dernier vers. Il n'est pas le seul de cette qualité dans les poèmes de Chaulot et je crois d'ailleurs que c'est bien une certaine faculté de condensation ou, au contraire, l'allure discursive qui font, plus que son contenu à proprement parler, l'intérêt de ce lyrisme « *ombre autour de ma voix, cerne autour d'un vertige* » et dont les articulations demeurent pourtant celles du langage quotidien.

L.-G. G.

MADAME LORELEI, par ROUBEN MELIK (*Editions Réclame*).

Accords du Monde et *Passeurs d'Horizons* nous ont déjà révélé les dons de ce jeune poète, qui tient cette gageure de nous éblouir d'images et de nous tenir en haleine sans avoir recours à d'autres méthodes que celles de l'alexandrin traditionnel. Cette diversité dans la monotonie a pu faire songer à Péguy, mais c'est là comparaison bien extérieure, car il va de soi que le mérite de Mélik se situe sur un plan purement incantatoire ; là où Péguy raisonne et veut nous persuader, Mélik ne se propose que de nous enchanter. Ce n'est point parce qu'il a eu le Prix Apollinaire et qu'il consacre avec une certaine candeur un poème à *Madame Lorelei,* qu'il faut voir en Melik un disciple d'Apollinaire, il a quelque chose de sa santé, de sa joie d'œuvrer, mais il n'en a pas subi l'influence. Ce qui peut donner à le croire, c'est une certaine façon de manier l'alexandrin, mais alors on peut aussi bien parler de Desnos ou d'Aragon, cela vient tout simplement du fait que, maniant à une époque donnée une forme donnée et en vertu d'exigences données, plusieurs poètes, sans pour autant s'imiter, rendent à peu près le même son. Un style d'époque ne se dégage que s'il y a une forme régulière. Aux antipodes du classicisme Rouben Melik, poète d'avant-garde s'il en fût jamais, nous propose une imagerie sans prétention et qui atteint parfois à la beauté sans effort :

A chaque feuille morte où meurt une forêt
Et à chaque mort d'homme où meurent tous les hommes
Je reconnais les lits plombés et les chants comme
Des lacs creusés des draps séchant les fleurs des prés

Ainsi s'ouvre ce long poème dont on ne s'attend certes pas à ce que je donne l'analyse et qui appelle encore moins le commentaire, le seul tolérable étant celui que lui a consacré en marge même des vers de son cousin Rouben, le très grand peintre qu'est Edgar Melik. Je me souviens, une fois la plaquette fermée, d'un vers éblouissant : « *Les soleils balancés sur l'épaule des rois* ». De tels vers ne trouvent assurément pas leur origine dans le thème de la « Lorelei » ou dans le maniement de l'alexandrin, même libéré, ils viennent de bien loin par les routes des invasions et des exodes. Aussi bien est-ce tout à l'éloge de Rouben Melik que pourrait si légitimement jouer au mage, de militer avec Péguy dans la piétaille des aligneurs d'alexandrins.

L.-G. G.

●

HELENE ou « LE JEU TROYEN », tragédie en deux actes de LUC-ANDRÉ MARCEL (*Richard-Masse, Edit.*).

J'ai lu cette œuvre avec un intérêt et une irritation également croissants. Et je n'ai pu m'en déprendre jusqu'à l'heure finale où, sur la scène vide, Aphrodite fait entrer une ombre...

La langue de Luc-André Marcel est riche et forte. Quelques répliques, d'une justesse de touche étonnante, entre un messager et une vieille servante, suffisent au poète pour camper le décor d'une Troie silencieuse et pestilentielle après dix ans de siège. Mais avec l'entrée en lice des principaux héros du drame, le dialogue se resserre, se ramasse sur lui-même ; la pensée se fait plus subtile, plus exigeante ; les personnages se définissent avec une rigueur, une lucidité, une concision extrêmes ; chacun de leurs propos se charge de tant de signification qu'il nous faut prendre le temps de l'examiner, sinon de le découvrir. Or, ce temps dont le lecteur dispose, le spectateur ne l'a guère. Harcelé par le rythme de l'action, il n'est pas maître de s'arrêter et il ne peut capter au passage que ce qui s'offre directement à lui. Dans *La Terre est ronde,* Salacrou fait dire à frère Jérôme, parlant de la parole humaine : « Pendant qu'une partie de la parole vit encore, les autres parties retombent déjà dans le néant. Dès qu'un mot tout entier est prononcé, il n'existe plus ». Cela est particulièrement vrai au théâtre. Les paroles de Pâris et d'Hélène s'évanouissent parfois avant d'avoir pu exprimer leur opulente plénitude. Et ce qui surabonde de sens risque fort, en définitive, de paraître n'avoir aucun sens.

Si j'insiste sur ce que la langue de Luc-André Marcel présente de *trop écrit* (compte tenu de la nécessaire transposition du langage ordinaire sur le plan de l'œuvre d'art) ; c'est que son œuvre est véritablement une œuvre dramatique, faite pour être jouée et non pour être lue. Une œuvre ample, puissante, vivante, qui subjugue dès l'abord le spectateur. Par la noblesse du débat, l'altière démarche de l'action, le pathétique profond des personnages, la qualité du verbe, elle retrouve sous une forme véritablement originale la grandeur de la tragédie antique. Beaucoup s'y sont essayés, qui n'ont abouti en fin de compte qu'à parer d'une éloquence vaine des jeux irrémédiablement périmés. De cette prise de Troie, si lointaine et figée dans tant de récits, le poète fait jaillir des sources vives. A travers le temps, il retrouve l'homme éternel ; il nous présente, nues sous leurs tuniques troyennes, des créatures semblables à nous-mêmes, et ce drame de la médiocrité qu'est l'histoire de Pâris nous touche comme un exemple actuel. Des scènes comme l'annonce de la mort d'Hector, les reproches de Priam et d'Hécube à Pâris pourtant vainqueur d'Achille, et cette extraordinaire minute où le vieux roi qui vient de signer une paix trompeuse s'abandonne à la douceur d'évoquer sa lointaine jeunesse, atteignent sans effort à la plus noble, à la plus émouvante beauté. Après ce « Jeu Troyen », il semble bien que nous puissions attendre de Luc-André Marcel un théâtre tragique à la mesure de notre époque ; il ne lui faut, je crois, qu'un peu plus de simplicité.

GASTON MOUREN.

ESSAIS ET VARIETES

LA VOIE ET LA VERTU, par LAO-TZEU, traduction de HOUANG-KIA-TCHANG et PIERRE LEYRIS (*Editions du Seuil*).

S'il existait à ce jour en librairie deux traductions (Jules Besse et Stanislas Julien) du texte de Lao-Tzeu, celle de Houang-Kia-Tcheng et Pierre Leyris est utile à deux points de vue. Tout d'abord parce qu'elle n'est pas publiée par un éditeur spécialiste de l'orientalisme, donc mieux accessible au public. Ensuite, et surtout, parce qu'elle est faite dans un tout autre esprit. Les traducteurs en effet, ont voulu essentiellement restituer au texte son allure poétique originale. Les travaux les plus récents sur le Tao-te-King, ou Livre de la Voie et de la Vertu démontrent qu'il est dans son ensemble, non pas un livre de prose, mais un livre poétique. Un « parler instinctif poétique » composé de vers didactiques et sapientiaux mêlés à une prose assonancée et rythmée, le tout n'étant pas sans rappeler les comptines populaires occidentales.

Houang-Kai-Tcheng et Pierre Leyris ont pleinement réussi dans leur tentative.

Lao-Tzeu y prend le ton qu'il doit avoir dans l'original chinois. On est obligé de remarquer qu'il y est plus obscur que dans les traductions précédentes, et que même certaines pages sont absolument différentes. Cela tient aux difficultés de la langue chinoise dont la traduction française est toujours un tour de force. Ajoutons aussi que le Tao-te-King était gravé à l'origine sur des bâtonnets de bambou qui ont été brouillés de telle sorte que l'établissement du texte est difficile. Houang-Kia-Tcheng en donne le contenu philosophique dans une introduction courte mais remarquable. Lao-Tzeu est à la base même de la mentalité chinoise, mais son livre est par ailleurs un des dix textes importants de l'humanité, à la fois mystique, naturaliste et anarchiste. Regrettons de ne pas avoir, en français, depuis l'ouvrage de Wieger, devenu introuvable (mais il est vrai qu'on en annonce la réimpression dans la collection « Les Humanités de l'Extrême-Orient » Les belles Lettres, éd.), une traduction des philosophes taoïstes, et notamment de Tchouang-Tseu. Sans doute, Pierre Leyris pourrait combler cette lacune. Nous nous souvenons de certaines traductions publiées jadis par la Nouvelle Revue Française... Et ne pourrait-il pas encore renouveler le livre sur le Taoïsme, déjà ancien (1892), de Léon de Rosny, le seul ouvrage français sur la question, si l'on excepte la traduction du livre italien de G. Tucci (Apologie du Taoïsme, Nilsson, éd.) et les ouvrages sur la pensée chinoise de M. Granet (A. Michel). G. Pauthier, le premier traducteur du Toa-te-King, déclarait qu'il s'y trouvait la métaphysique la plus haute qui ait jamais été conçue par une intelligence humaine.

PIERRE GUERRE.

●

ANDRE BRETON, par J.-L. Bédouin, suivi d'œuvres choisies, portraits, etc... (*Seghers*).

Dès la première page de son étude, Jean-Louis Bédouin pose le problème du langage et celui de l'individu. C'est ainsi, en un raccourci intelligent, l'essentiel de l'œuvre de Breton qui nous est proposé, le contenant et le contenu. Ici, l'individu et la liberté humaine dont la cause se confond avec la cause de l'art. Et là, cette exceptionnelle qualité de la forme, en lutte « contre la dépréciation à perte de vue du vrai numéraire, qui est le langage ». Mais immédiatement, J.-L. Bédouin nous avertit que c'est moins de Breton, de l'homme et de l'œuvre qu'il va nous entretenir, que du mouvement surréaliste, que des problèmes actuels qui se posent à lui.

Tous ceux qui ont écrit sur André Breton ont été nécessairement amenés à parler surtout du surréalisme, tant il est vrai que Breton est l'âme, la haute flamme de ce mouvement, au point que leurs histoires se confondent assez exactement. Mais c'était en quelque sorte rétrospectif : il s'agissait de faire l'historique du mouvement, de marquer ses batailles, ses victoires et ses échecs, de montrer ses vicissitudes et ses gloires. Le mérite de Jean-Louis Bédouin, c'est de parler du surréalisme d'aujourd'hui, de le situer précisément, d'en faire voir la vitalité et la force, mieux : la nécessité, et de se refuser à envisager sans lui l'avenir. J'aime ainsi que l'auteur « donne » sans compromission, parfois avec agressivité, de toute sa jeunesse, témoignant, une fois de plus, des merveilleux pouvoirs enthousiasmants de Breton sur les hommes jeunes, et sur les hommes jeunes que nous coudoyons dans la rue, qui nous regardent en face. J'aime que J.-L. Bédouin se pose en combattant, revendique la place la plus avancée dans le combat, soit prêt à donner pour Breton son existence, avec ses compagnons. « Breton a fait de nous des êtres neufs ; son exemple, sa parole nous précipitent à corps perdu vers une *vie* dont nous sommes de jour en jour plus altérés : une vie que nous savons désormais exister et que nous sommes résolus à conquérir. Nous voulons penser qu'il se trouve, de par le monde, des êtres assez purs pour comprendre et pour aimer, assez résolus pour lutter ».

A ce combattant, à ce jeune hoplite, on aurait mauvaise grâce à signaler en plus d'un endroit un style très rapproché de celui de son auteur : il porte les couleurs de sa cause, et, ma foi, il n'en est pas de plus brillantes aujourd'hui. On aurait cependant aimé, à côté des photographies dont sont ornées les pages de ce livre, et parce qu'il semble que ce livre, que cette collection « Poètes d'aujourd'hui » soient faits pour cette vulgarisation, pour cette amitié avec l'écrivain envisagé, on aurait aimé peut-être mieux « toucher » Breton que par la petite notice biographique qui ouvre le volume. Nul, mieux que Jean-Louis Bédouin n'aurait pu, je crois, nous faire asseoir auprès de lui, le voir et l'écouter. Si J.-L. Bédouin a sans doute raison de ne pas éprouver le besoin de parler de la vie de ce « météore perturbateur », qui a fait de son existence et de son œuvre « une seule maison de verre », on sent qu'il aurait pu parler de l'homme, pour notre profit et notre plus grande admiration.

PIERRE GUERRE.

PRECIS DE DECOMPOSITION, de E.-M. CIORAN (*N.R.F.*).

Un peu de bruit... pour rien. Chacun de ces quelque 150 petits chapitres, aux titres fascinants et stériles, d'une langue souple, riche, intelligente et variée, retient par une sorte de gageure chaque fois renouvelée : quelque chose est dit — et c'est pour dire : *Rien*. « Discipline de l'atonie » ; oui, ce doit être par un souci de discipline que chaque jour, sans doute, ce nihiliste délicat et disert a tenu d'affirmer, et toujours autrement, le néant de sa vie et de sa pensée. Les contradictions ne manquent pas : il prise « l'homme muet et nu », mais parle beaucoup, et fort bien ; il élude le suicide, dont il fait un éloge remarquable ; il dit les vertus de la paresse, et même de la prostitution, mais semble peu enclin à s'y livrer ; il sait que la vraie vie commence « au bout de la philosophie », mais manifestement aime à philosopher. Menues trahisons, menues lâchetés dont on aurait tort de lui faire grief, puisqu'elles confirment à chaque pas ce qui est le propos du livre : un consentement à l'abandon. Révolte, haine, suicide, silence — ce seraient pièges plus trompeurs qu'un inconséquent bavardage : il faudrait se prendre au sérieux. Or, croire, et même au néant, c'est semer le délire et la destruction. « Dans tout homme sommeille un prophète, et quand il s'éveille il y a un peu plus de mal dans le monde ».

Il y a une réelle pureté dans cette horreur des convictions et des ivresses, à laquelle s'ajoute une sorte de honte intime pour les sublimités de l'âme, « cette hyène pathétique ». Pureté d'un homme qui a su prendre conscience de ses propres mensonges comme des déceptions de l'histoire. Malheureusement, il s'y mêle un mépris du vulgaire qui, de ce qui pourrait être un cri d'homme, fait plutôt une moue d'esthète. « Un esprit délié répugne à la tragédie et à l'apothéose... *Aller trop loin* c'est donner infailliblement une preuve de mauvais goût ». Ce souci de décence, s'il lui évite les attitudes extrêmes, le prive aussi, nous semble-t-il, des grâces du jeu, et de ce que pourtant il nomme la « sainte » paresse. Peut-être est-il trop sérieux encore. Par ailleurs, son admiration et sa compréhension de la poésie (aussi bien que de la musique) nous rappelle qu'il existe des œuvres humaines dont sont bannies les écœurantes frénésies, et près desquelles nul « Précis » ne compte. Ne dit-il pas, attaquant la philosophie : « On ne discute pas l'univers, on l'exprime » ? Que ne l'exprime-t-il aussi, plutôt que de décomposer le vide ? « Les affirmations des poètes, écrit-il encore, font pâlir les propos les plus étrangement impertinents des Sophistes anciens » — « Que sont les sondages de la matière, les aperçus et les fruits de l'analyse auprès des hymnes védiques et de ces tristesses de l'aurore historique glissées dans la poésie anonyme ? ».

Ces éclats de sincérité nous attachent à l'auteur plus que ses efforts pour démontrer, trop facilement, que l'amour est « une rencontre de deux salives », ou que rien n'est vrai puisque tout l'est. Il fait partie de ces hommes de notre siècle qui peuvent découvrir l'absolu de la mort. Mais peut-être faut-il plus d'authentique souffrance pour retrouver l'accent des tristesses anonymes.

ANNE BLANCHARD.

●

CONFESSIONS DU PECHEUR JUSTIFIE, par JAMES HOGG, traduit de l'anglais par DOMINIQUE AURY. Avant-propos d'ANDRÉ GIDE (*Ed. Charlot*).

« Un livre prodigieux », dit André Gide. Et le préfacier d'une récente édition anglaise : « Poe n'a jamais rien inventé de plus horrible, ni dont la signification spirituelle soit plus profonde ».

James Hogg écrivait en Ecosse — la puritaine Ecosse — au début du XIX[e] siècle. Ses personnages semblent appartenir à la secte des « antinomiens», lesquels poussaient, nous dit-on, à l'extrême, la théorie de la prédestination du salut.

Pour eux, les œuvres étaient inutiles, la sanctification sans valeur, car « l'enfant de la grâce », une fois assuré de son salut, quoi qu'il fît, ne pouvait pécher. Le jeune héros du roman, lorsqu'il atteint l'âge de raison, est averti par son père adoptif qu'il est visiblement admis dans la « communauté des justes sur la terre ». Ses plus mauvais penchants se donnent alors libre cours ; il cherche querelle à son demi-frère et l'égorge, il ne recule même pas devant le parricide, il est le « pécheur justifié ».

Ce sont toujours de bonnes raisons qui l'induisent au crime : n'est-ce pas plaire à Dieu que de supprimer ceux qui sont exclus de la communauté ? Un ami étrange et puissant lui murmure à l'oreille ces conseils insidieux et lui insuffle cette sainte colère. Lorsque le criminel justifié s'aperçoit que son conseiller n'est autre que le Diable lui-même, il est trop tard, le pécheur lui appartient pour toujours. Cette figure du démon n'est pas le moindre attrait de l'ouvrage ; elle se précise de façon insensible, ne faisant d'abord qu'extérioriser des tendances intimes, par un dédoublement du démon intérieur. De sorte que le surnaturel — sauf dans les dernières pages, qui sombrent dans la fantasmagorie —, ne fait que transposer une analyse psychologique très fine. La curieuse composition du roman ajoute à cet intérêt : une première partie expose, sous forme d'un sec compte rendu, la brutalité des faits, la deuxième partie est la confession autographe du pécheur.

Le lecteur moderne trouvera dans cet ouvrage autre chose qu'un intérêt historique pour les outrances auxquelles pouvait conduire une théorie à peu près oubliée, à une époque où l'on croyait encore à la réalité du démon. Les psychanalystes ramènent ces idées à l'actualité, lorsqu'ils exhument du trouble subconscient des tendances, des désirs qui ne viennent affleurer à la surface que de façon larvée, prenant parfois l'apparence d'une volonté étrangère (voir le *Satan* des Etudes carmélitaines).

Et puis, ne nous arrive-t-il plus de puiser dans notre appartenance à une secte ou à un parti, une sorte de grâce, qui justifie à nos propres yeux les atteintes que nous portons à la personne d'autrui ?

VIDIL.

NOTRE THEATRE, par Georges Pitoëff, textes et documents réunis par Jean de Rigault (*Messages*, 1949).

Bien des metteurs en scène ont été amenés, au cours de leur carrière, à noter ce qu'ils croient être le secret de leur art. Rares sont ceux qui abordent le problème de face, osant répondre. Je ne connais point de pages aussi directes, de témoignages aussi fidèles et lucides que ceux de Georges Pitoëff que M. Jean de Rigault a réunis dans ce livre abondamment illustré de photographies et de maquettes des décors conçus par le Géorgien. Pour Pitoëff, artiste de l'âme, la mise en scène est avant tout un acte de foi et d'amour, une œuvre du cœur et de l'exaltation mystique. C'est à la source surhumaine ou faussement surhumaine de l'œuvre qu'il s'enflamme d'abord. Et c'est seulement après ce travail de l'intuition, de la dévotion qu'opère son intelligence ordonnatrice et combinatrice. Ainsi s'explique la marge de mystère qui auréolait la moindre de ses mises en scène et illuminait de signification spirituelle ses moindres décors comme s'ils avaient été placés en marge de nos trois dimensions coutumières.

De là les degrés établis par Pitoëff entre les divers éléments du spectacle, passant de l'exaltation poétique au verbe, dont l'acteur est le véhicule. L'acteur, dit-il, est « le monarque du théâtre, porteur des paroles de l'auteur... qui replace les paroles écrites en ce lieu où elles sont nées... la personne, l'âme, l'inconscient », et puis, loin en dessous, l'instrument, la machinerie, le décor, « écran placé derrière l'acteur pour le faire valoir et, à travers lui, faire valoir le mot ».

Ce n'est jamais le théoricien qui parle — il se méfie de toute les théories — c'est l'artisan au service des chefs-d'œuvre qui en découvre les lois à mesure qu'il avance dans l'intelligence et dans la vénération des grands poètes dramatiques. Je connais peu de pages qui nous portent aussi loin dans la révélation de Shakespeare, d'Ibsen, de Pirandello, de Tchékov. Pitoëff était de plain-pied avec ces « élus » et l'on ne saurait donner de lui meilleure définition que celle qu'il formula lui-même de l'art : « une croix que Dieu impose, une mission dont il charge quelques élus ».

PAUL ARNOLD.

●

MONTHERLANT, BOURREAU DE SOI-MEME, par M. de Saint-Pierre (*Gallimard*).

Affirmons-le encore une fois, et sans réserve : Montherlant écrit une prose admirable, d'une force et d'une pureté qui la mettent au premier rang et peut-être à la première place. Mais cette brillante technique rappelle trop l'exercice de collège, elle n'exprime rien. On ne peut même regretter que la pensée ne soit par la hauteur de l'outil, en fait, elle est inexistante : fantômes d'idées, banalités et truismes se contredisant jusqu'à s'annuler, maximes empruntées aux bons moralistes mais rendues

exsangues sous la plume de l'auteur des *Jeunes Filles* par je ne sais quelle métamorphose du médiocre. Un des « supporters » habituels de Montherlant, M. Michel Morht avouait, pour son compte au cours d'un interview récent (N. L. 30/3/1950) :

« Des idées, certes, j'en ai eu ! mais je n'en ai plus guère. Finie depuis longtemps ma fringale politique et métaphysique ». Un autre admirateur de l'auteur de *Fils de personne*, M. Michel de Saint-Pierre dans *Montherlant, bourreau de soi-même* prend prétexte de la pièce *Demain il fera jour* pour tenter de démontrer que son auteur a renouvelé une sorte de mythe, antique et sombre, celui du père sacrifiant son fils. Il ne démontre rien du tout et ce commentaire laborieux n'aboutit qu'à souligner combien la pensée hésitante de Montherlant, sans dessein ferme comme sans idée directrice, aboutit à un vide que ne peuvent masquer les brillantes parures du style. Et c'est peut-être bien le sentiment de cette impuissance qui dicte à Montherlant ces proses et ces gestes auxquels s'applique cette réflexion de Nietzsche dans *Ecce homo* : « Le pathétique de l'attitude n'appartient pas à la grandeur. Celui qui a communément besoin d'attitudes n'est pas franc. Gardez-vous des hommes pittoresques ».

A. B. D.

●

LA PROVENCE ET LE COMTAT-VENAISSIN, par FERNAND BENOIT (*Gallimard*).

Cet ouvrage est le second d'une importante collection publiée sous le patronage du Musée National des Arts et Traditions Populaires. Il est donc composé dans le cadre des disciplines propres à l'étude des faits de civilisation traditionnelle, disciplines qui ont acquis un caractère scientifique grâce aux travaux d'ensemble de MM. Van Gannep et Varagnac. Je répugne à me servir du mot folk-lore, ce terme étant à la fois vague et limitatif, et d'autre part fâcheusement usé par l'emploi abusif qu'en ont fait les rénovateurs, bien ou mal inspirés, du pittoresque local.

Le livre de M. Fernand Benoit, le savant conservateur du Muséum Arlaten est d'une haute tenue scientifique. Les éléments de la vie matérielle, les coutumes propres aux classes d'âge, les fêtes, les légendes, les chansons, les métiers, les arts, les jeux sont exposés dans le cadre géographique choisi, avec leur évolution dans le temps et parfois l'époque de leur apparition, avec aussi leurs corrélations dans l'espace (liaisons avec des faits de même nature notés non seulement dans d'autres provinces, mais aussi dans des pays fort éloignés).

Le seul regret que laisse la lecture d'un tel ouvrage tient aux limites matérielles qui lui sont imposées. M. F. Benoit aurait eu certainement beaucoup à dire sur les rapports existant entre des faits relevés en Provence et des faits analogues relevés à des centaines, sinon à des milliers de kilomètres. Le chapitre consacré aux chansons et aux légendes est un modèle d'exposition par sa clarté et l'analyse critique des éléments étudiés. A ce propos, on doit reconnaître à M. F. Benoit la perfection avec laquelle il use de la critique scientifique. Il décèle admira-

blement *ce qui fut* ou *ce qui est,* de ce que trop de folk-loristes amateurs voudraient nous faire admettre. A beaucoup de points de vue, l'ouvrage de M. F. Benoit se présente comme le premier, à ma connaissance, conçu sur un plan général consacré à la Provence, qui puisse être considéré comme véritablement exhaustif.

Abondamment illustré, enrichi d'une cartographie originale et d'une bibliographie très complète, « La Provence et le Comtat Venaissin », plus qu'un ouvrage de haute vulgarisation, est un inestimable instrument d'étude et de travail.

A. B. -D.

●

LES "INSULAIRES", revue parlée

Avec les « Insulaires » nous abordons un monde à peu près neuf. Non tant, bien sûr, dans son expression *parlée* (puisqu'on récite, commente, qu'on parle enfin la poésie chez eux), mais dans les directives que le groupe se propose. On a dit mille fois combien il est difficile aux jeunes poètes de se faire entendre, et combien reste éphémère le destin des revues qui ont pour but unique de les faire écouter. Cela tient, en dehors du peu de succès public de la poésie, quoi qu'on ait miséricordieusement prétendu naguère (avec quelques preuves fugaces à l'appui, il est vrai), à la qualité indisciplinable et secrète du poète lui-même, la plupart du temps manifestation magique et temporaire de l'individu. Il n'en est pas moins vrai — qui en doute aux *Cahiers* ? — que la démangeaison poétique est un fait extrêmement important. Il est au-delà des lois de la publication, je pense. Les poètes trop seuls tournent mal. L'étincelle peut mourir dès l'origine. Personne n'aura été là pour l'aider à prendre feu. Si elle a de quoi s'amplifier et d'éclairer l'univers du langage, voici que le groupe des « Insulaires » est là pour la capter, y veiller et, d'une manière tout à fait vivante, lui faire un destin par le truchement des paroles. Ceci est d'abord important.

Avouons que nous avons éprouvé d'abord (et rentré) un peu de méfiance. Quoi, un nouveau cénacle ? Une réunion d'excités, pire peut-être, d'attardés, dans un bistrot peinturluré de l'Ile Saint-Louis ? Bientôt l'atmosphère de l'endroit même nous rassure : rien de snob, nulle prophétesse sordide en salopette noire issue des clubs de caves de Saint-Germain. Mais, dans cette lanterne foraine posée juste au chevet de Notre-Dame, des poètes, des vrais, et des tout près d'être des vrais. Citons Reignoux, Mérid, Szpiro, Cathelain, Certigny, Le Quintrec, Markale, Beaussieux, L'Heureux, Maréchal, Crancé, et il y en a d'autres, tous dignes d'attention. Chacun, le vendredi soir, si l'inspiration a été bonne, vient lire là son poème travaillé pendant huit jours, selon l'opinion, les objections, la réaction, les impressions du groupe et des auditeurs enfin. Rien de fermé. André Philippot, qui dirige les débats (et dont le tact pour atténuer ou fomenter les controverses ravit et étonne), nous avertit :

avant tout qu'on ne parle pas d'école, mais bien plutôt de possibilité immédiate d'auto-critique. Ainsi critiqué, châtié ou approuvé, selon son dû, le poète a du moins échappé à l'indifférence. Avant tout, c'est cette permission de sympathie (insistons : sans chuchotements de chapelle) qui semble louable.

Les « Insulaires » sont partis de peu : d'un banc sur les quais, dans la paix ombragée de l'été finissant, où s'échangeaient d'interminables discussions entre poètes et peintres de l'Ile. « Mais il en venait tant, dit Philippot, avec l'automne et ses pluies menaçant, qu'il devint bientôt urgent de découvrir un lieu clos propre à abriter (d'abord) les peintres et leurs toiles. C'est alors que sous le signe de la palette fut prise d'assaut la citadelle de l'*Oasis* avec le consentement d'un patron qui s'y connaissait en obsédés de la couleur pour avoir été garçon à la Coupole ». Une banquette, un soir (Philippot raconte toujours), basculée dans la Seine, alla servir de banc aux poissons. Les glaces disparurent sous des mètres carrés de papier d'emballage, leurs moulures s'improvisèrent cimaises et les panneaux se fleurirent d'œuvres diverses, toutes plus ou moins révolutionnaires. C'était un appeau aussi pour les poètes, qui bientôt pullulèrent.

André Philippot dit lui-même que ces jours font partie de la préhistoire. A présent, le groupe est bien constitué, sans discipline, sans tabous, sans préceptes, sans « isme », et son honneur tient justement dans un éclectisme qui est en lui-même un démenti au terme d'école dans ce qu'il sous-entend d'étroit. Chaque nouveau vendredi, il s'augmente d'amateurs, bientôt assidus. Il n'a d'autre but que le souci d'amélioration et la franchise. Parfois, c'est un Anglais ou un Turc de passage — poète, amateur ? — Baudelaire ou Apollinaire aux doigts, friands de leurs découvertes exotiques, qui viennent donner le son d'une autre cloche. Parfois un invité « arrivé », mais rarement. « Je ne sais jamais d'avance de quoi mon numéro sera fait », dit Philippot.

L'atomisme, donc, en notre temps, ne suffit pas du tout à faire tout le printemps. On s'en rend compte ici où, voici une quinzaine, les poètes avouèrent préférer prendre la diligence.

Poésie pas morte. On s'en doutait un peu du reste — mais ici, vous l'avez sous les yeux, vivante. Elle s'exprime enfin directement, à bout portant. C'est assez passionnant et encourageant, rien qu'à l'écrire, pour qu'il vous prenne envie de conseiller aux autres d'y aller voir, entendre, et surtout d'y retourner.

HENRI RODE.

Ce numéro est le 300e de notre Revue.

Cette constatation prend tout son sens dans un temps qui accepte l'impermanence, en fait sa loi. Que l'on ait parmi nous souci de durer et que l'équipe d'aujourd'hui affirme ses liens étroits avec celle d'hier, qu'André Gaillard, Gabriel Bertin, Pierre Sire et nos amis disparus, encore mêlés à nous, demeurent une chaude présence, sans pour cela nous séparer de la vie montante, nul n'en sera surpris si l'on songe que notre persévérant effort se poursuit devant une mer dont les riverains, hommes de labeur, de constance et surtout bâtisseurs, cherchaient à s'assurer l'aide du temps.

Une entente profonde s'est depuis l'origine établie entre les Cahiers du Sud *et le Port dont ils sont inséparables. Même curiosité des gens et des itinéraires, même attente de messages et d'événements nouveaux, et surtout même allégresse des rencontres et chaleur de l'accueil.*

Ce n'est donc pas par hasard que notre Revue s'est développée dans un foyer où s'aimantent les courants humains. Elle y a trouvé une tradition puissante, parfois recouverte mais jamais emportée par le flux d'une vitalité prodigieuse ; des bases stables pour la pensée comme pour l'effort : voilà les données originelles. Mais elle a su y accorder les idées en puissance dans l'époque et intégrer un demi-siècle d'évolution intellectuelle dans son héritage méditer-

ranéen. C'est là peut-être le secret de sa durée qui peut sembler un paradoxe à beaucoup, mais qui s'est imposé à nous de bonne heure comme une évidence.

La tâche restait à réaliser. Elle s'accomplit encore chaque jour.

Plus que jamais, dans le mouvement accéléré qui nous emporte, il convient de dégager ce qui dure, de protéger les valeurs qui fondent la dignité de l'esprit et, en assurant la libre pratique à la pensée, maintiennent sa maîtrise sur le concret et son contrôle sur un monde en vertigineuse expansion. C'est pourquoi les Cahiers du Sud *sont essentiellement un lieu de rencontres, où les échanges de vues permettent de faire le point et de se mieux connaître, où des synthèses s'élaborent qui se traduisent en recueils collectifs importants. Ils restent la salle ouverte aux idées, à l'examen critique sans passion ; le dialogue peut s'y établir avec qui pense et parle honnêtement, un dialogue que nous voulons maintenir à un certain niveau de la parole, à une certaine qualité de ton, pour rendre l'entretien fructueux et l'amitié toujours possible.*

On comprend dès lors l'importance que nous accordons aux problèmes du langage dont en grande partie dépend l'assainissement des rapports humains. Véhicule du malaise comme de l'espoir de chacun, la langue doit répondre devant une morale commune aux hommes de bonne volonté. Certes, elle est aussi justiciable des techniques de l'expression et on trouve, ici, des traces nombreuses de cette préoccupation. Mais, pour notre équipe — bien que d'opinions diverses, unie par des goûts communs que l'amitié développe — le langage est avant tout le verbe, le créateur de formes : la tradition méditerranéenne n'est-elle pas de celles pour qui existe réellement un univers de la parole ?

Le langage en crise ne retrouvera ses pouvoirs que suscité par la poésie, essence du verbe. Aux heures de confusion, qui sont peut-être des heures de grande richesse, on voit comme de nos jours la poésie reprendre vigueur nouvelle sur une littérature désabusée et lui apporter la ferveur, l'élan qu'elle n'a plus.

Nous sommes heureux d'être un grenier de la poésie de ce temps et notre légitime fierté est d'être la Revue qui peut à chaque sommaire consacrer vingt pages à de jeunes poètes inconnus. Ils sont plus nombreux qu'on ne pense et si nous regrettons souvent de ne pas pouvoir en produire davantage, nous avons la récompense d'assister parfois au départ d'une voix qui prend possession de son espace, trouve son juste équilibre et n'en finit plus de dire.

C'est pour cela que nous durons. C'est pour entendre de nouveaux Desnos, de nouveaux Gaillard qui reprendront sur d'autres modes le même chant, celui d'une humanité déchirée mais vaillante et qu'on voudrait en vain dégoûter d'elle-même, qui n'ayant abdiqué aucun de ses rêves anciens en fait sans cesse d'autres et part à chaque génération à la découverte de terres promises, avec de nouveaux poètes pour la conduire.

JEAN BALLARD

VERS INÉDITS
DE
VICTOR HUGO

Les héritiers de Victor Hugo ont bien voulu, avec une confiance et une générosité dont je ne leur serai jamais assez reconnaissant, m'autoriser à faire l'inventaire du stock, encore fourmillant de richesses, des papiers inédits du grand poète. Ils m'ont accordé le droit d'en extraire tout ce qui me paraîtrait valoir d'être mis au jour.

Il y a là, sur des feuilles volantes ou dans des carnets intimes, des centaines de strophes ou de vers épars saisis au vol par Hugo et mis par lui en réserve en vue d'une utilisation éventuelle. Toutes les inspirations s'y trouvent mêlées, et tous les genres, lyrique, épique, descriptif, satirique, polémique, et il nous a paru préférable de ne tenter aucun classement.

Péguy a fort bien remarqué — et Claudel, à son tour, a souligné la chose — que Hugo, ayant conçu et noté un beau vers, construit souvent tout un développement en fonction de sa trouvaille, fabriquant (le mot n'est parfois que trop juste) une série de vers « appariteurs » dont l'unique mission est d'amener, dans une sorte de grondement rythmique assez comparable au roulement de tambour annonciateur du prodige, l'explosion finale de sa performance. Le vaste réceptable dans lequel il nous a été donné de puiser contient précisément, parmi les tâtonnements et des ébauches, bon nombre de ces vers-de-la-fin que le grand artisan, toujours au travail même lorsqu'il semblait musarder, entendait se former en lui, happait, achevait, empochait.

L'œuvre publiée de Hugo est un monde, et qui s'est immensément accru avec l'édition « de l'Imprimerie Nationale » (1901-1942) comportant d'inestimables « reliquats ». Comment garantir que tels des vers qu'on va lire ici n'ont pas été employés par le poète, soit sous cette forme même,

soit un peu modifiés ? J'ai mis tout ce que j'ai pu d'application et de conscience à procéder aux vérifications nécessaires. Il serait bien présomptueux néanmoins de croire que je n'ai commis nulle erreur.

Quant aux dates de ces fragments, l'écriture seule (exception faite des vers, assez rares, tirés des carnets) nous renseigne, d'une manière approximative, sur l'époque à laquelle ils appartiennent. J'indiquerai, pour ceux d'entre eux seulement dont la date probable a quelque importance, s'ils sont antérieurs ou postérieurs à l'exil.

HENRI GUILLEMIN.

A peine si, parmi les jasmins et les roses,
On distingue la place où gisent tant de choses,
Une pensée, un cœur, un homme anéanti.
Hélas, tout ce qu'y voit le passant solitaire
C'est une croix qui sort de terre,
Mât de ce navire englouti.

•

La spirale sans fin, l'insolente Babel,
Cette vrille dont l'homme osait percer le ciel.

•

Je regardais ces bois, ces plaines, ces collines,
La douceur de l'azur, l'aube, la paix du lieu,
Les mille oiseaux jetés par la fronde de Dieu

Allant s'abattre en foule à d'innombrables
[cibles,
Et les prés verts mouillés de sources
[invisibles.

•

On rêve à des peuples du ciel
Qui vont et viennent dans les nues.

•

O limaçons, seigneurs cornus, hermaphro-
[dites !

•

Quand j'étais à Jersey, dans l'île fatidique,
Où devant l'Océan l'âme éperdue abdique,
Des syllables passaient dans les souffles du
[vent,
Et Dieu resplendissait sous la nature sombre.
Je voyais des clartés sortir des fleurs dans
[l'ombre ;
Une voix me parlait dans le soleil levant.

•

La rose ouverte a l'air de chercher aventure.

•

Ce Pégase poussif, par Despréaux bâté,
Voltaire, si facile à la divinité
De Racine, aujourd'hui décoiffée et pâlie,
Négateur du Calvaire et cagot d'Athalie... (1)

•

La route est escarpée au point que les héros
Se cramponnent parfois au pommeau de
[leur selle.
Les chevaux sont des chats et la route
[étincelle
Sous leurs sabots d'acier qui sonnent dans
[la nuit.

•

Déclinant, on l'aima. Les astres font loucher
L'envie à leur lever plutôt qu'à leur coucher.

•

Alors
Le bon géant Othrys se mit à parler bas
De façon seulement à couvrir le tonnerre.

•

---

(1) Ecriture des années 1860-1870.

O jeunes gens ! [1] *Elus ! Fleurs du monde*
[vivant,
Maîtres du mois d'avril et du soleil levant,
N'écoutez pas ces gens qui disent : soyez
[sages !
La sagesse est de fuir tous ces mornes
[visages.
Soyez jeunes, gais, vifs, amoureux, soyez
[fous !
O doux amis, vivez, aimez ! Défiez-vous
De tous ces conseillers douceâtres et
[sinistres.
Vous avez l'air joyeux, ce qui déplait aux
[cuistres.
Des cheveux en forêt, noirs, profonds,
[abondants,
Le teint frais, le pied sûr, l'œil clair, toutes
[vos dents ;
Eux ridés, épuisés, flétris, édentés, chauves,
Hideux ; l'envie en deuil clignote en leurs
[yeux fauves.
Oh ! comme je les hais, ces solennels
[grigous !
Ils composent, avec leur fiel et leurs dégoûts,
Une sagesse pleine et d'ennui et de jeûnes,
Et, faite pour les vieux, osent l'offrir aux
[jeunes !

●

(1) En haut de ces vers, à droite, Hugo a inscrit le mot de « *Comédie* ».

Les sorcières
Jetaient dans le chaudron que la flamme [calcine
Un crâne avec ses dents, une herbe et sa [racine,
Des talismans gravés sur des lames de fer
Et des clous de gibet où restait de la chair.

•

A fleur d'eau
D'effroyables rochers, pourris, saignants et [rouges
Comme de monstrueux poumons.

•

Un spectre chevalier parut sur l'horizon
Son épée
Etait un feu tremblant dans une main crispée.

•

CÉRÈS

La déesse en riant vint à moi; la lumière
Dorait sa gorge ronde et le pur modelé
De son bras entrevu sous la gerbe de blé.

•

Finir ainsi :
Une cruche, du haut de ce front radieux,
Fière, me regardait, les deux poings sur les
[hanches.

•

O noir esprit Ezéchiel,
Plus d'une fois, penché sur ton livre farouche,
J'ai senti près de moi le souffle de ta bouche
Comme si tous deux nous lisions,
Et souvent, en levant le front, j'ai vu dans
[l'ombre
Ton œil fixe qu'emplit de son tourbillon
[sombre
Le pâle essaim des visions.

•

Vois Mars, Jupiter et Saturne,
Faisant leur tâche sous nos yeux,
Varier dans le ciel nocturne
Leur triangle mystérieux.

•

Tu le sais, j'aime Virgile
Ce vers d'azur liquide où se mire un ciel bleu,
Cette lyre accordée aux flûtes du bocage,
Ce beau lévrier blanc que Dante a dans sa
[cage.

•

Toute mort de César émeut la multitude.
Les femmes, sur les seuils, pleurent en
[regardant
Passer cette litière avec ce bras pendant.

•

Je connais la douleur; j'ai longtemps habité
Cette grande maison sinistre et solitaire.

•

Un seigneur qu'on nommait le marquis de
[Canaples,
Grand chasseur qui battait le bois et le coteau,
Ne recevait jamais de femme en son château:

— Parce que, disait-il, cela donnait des puces
A ses chiens.

•

La chose défendue
Me regardait avec ses prunelles de flamme.

•

Et les saules ressemblent
Au bord des étangs clairs
A des bras noirs sortant de la terre
[imprégnée,
Qui, dans leurs doigts noueux, tiennent une
[poignée
De longs brins d'herbe verts.

•

L'exemple est une main qui sur les âmes
[s'ouvre,
Pleine de grains mystérieux.

•

les nues
Ebauchent dans la nuit des faces inconnues;
On sent dans l'air rôder les morts toujours
[présents.
La forêt tremble. On voit on ne sait quels
[passants

Fuir sous des torsions d'arbres épouvan-
[tables.
Les antres mugissants répondent aux étables ;
Lês lieux profonds sont pleins de souffles et
[de voix
Et l'on entend des cris de spectres dans les
[bois.

•

Vents ! ô vents du matin, quand donc
[soufflerez-vous ?

•

Qu'est-ce que c'est que tous ces lâches ?
[Sont-ils fils
Des vieux Français, des vieux combattants,
[des vieux braves ?
D'où sortent ces intrus, ces moujiks, ces
[esclaves ?
De quel droit rampent-ils dans l'antre des
[lions ?
Dans les jours abhorrés des deux invasions,
Le cosaque a donc fait bien des enfants aux
[femmes ? (2)

•

Un pêcheur que je vois du haut de ma
[lucarne
Passe et traîne en chantant ses filets dans
[la Marne.

•

(2) Ecriture d'après 1852.

Claire, appelant la larve errante,
La trompette transfigurante
Sonnera sous les cieux profonds.

●

L'homme doute. Il vit calme et gai. Sa voix
[sonore
Chante. Il vieillit, riant toujours, disant :
[J'ignore.
Il meurt. Le glas sonne au beffroi.
Le mort devient cadavre à la chair violette.
Le cadavre devient squelette ; le squelette
Devient spectre, et Dieu dit : C'est moi !

●

L'antre énorme aboutit au radieux jardin.
Et c'est pourquoi mon vers d'acier, changé
[soudain,
Chassant subitement les strophes venge-
[resses,
Va tutoyant les dieux et baisant les déesses.

●

Un vieux mousquet orné d'un jeune mous-
[quetaire.

●

Le printemps arrive.
Voici le beau soleil
Et des insectes bleus entrent par ma fenêtre.

●

Oh ! Que quelqu'un nous parle ! O que
[quelqu'un nous dise
Que nous ne sommes point à jamais dans
[la bise
Et dans l'âpre ouragan et dans l'obscurité !
Qu'un jour nous sortirons de ce vent irrité,
Qu'on verra, lieux profonds, subitement
[éclore
Un éblouissement d'aube et de météore,
Et qu'alors, frissonnants comme un essaim
[qui fuit,
Nous nous envolerons des branches de la
[nuit !

•

J'aperçus une femme auprès d'une fenêtre.
Le jour sur son visage était distribué
Comme par Emmelinck ou par Cimabuë,
Si bien que le passant, au gré de sa chimère
Pouvait la rêver vierge ou la supposer mère.

•

Toute création est du secret d'en haut
Une explication flamboyante et superbe.
Les mondes sont chacun une strophe du
[Verbe
Et sont autant de cris de Dieu dans l'infini.

•

La ronce mord la pierre et l'arrache du mur
La nielle, serpent vert à tête violette,
Rampe dans les blés d'or et ronge l'épi mûr.

•

l'ange alors cria d'une voix forte
Aux oiseaux qui volaient par le milieu de [l'air :
— Aigles de la montagne ! Eperviers de la [mer !
Milans ! Vautours ! Venez du ciel et de la [terre
Venez manger la chair des officiers de guerre,
La chair des anciens rois, la chair des rois [nouveaux
La chair des cavaliers et la chair des [chevaux !
Venez ! L'homme est puni. Dieu frappe qui [le brave !
Mangez la chair du maître et celle de [l'esclave !
Venez, vous tous, oiseaux qui volez en tout [lieu,
Assemblez-vous pour être au grand festin de [Dieu !

•

Quatre chevaux d'airain, au haut des [propylées,
Marchent de front, conduits par des formes [ailées.

•

ainsi je méditais
Dans Villers, l'abbaye écroulée et farouche
Où l'on voit chaque soir, quand le soleil se [couche,
Pour regagner leurs nids cachés dans les [tombeaux,

Arriver à grands cris des troupes de
[corbeaux.

●

Viens, je t'invoque ! Arrive, infâmie, impu-
[deur,
Cynisme ; arrive, impur, riant, traînant en
[laisse
Augustine Brohant ou quelqu'autre drôlesse,
Sainte-Beuve, Toinon, Goton, Fanchon,
[Manon,
Sans peur nommant crûment Baroche par
[son nom,
Faux serment, coup d'Etat, succès, fille
[publique,
Avec ton double sexe, avec ton œil oblique,
Viens ! [3]

●

L'immuable nature a l'ordre de se taire.

●

Je griffonnais le soir, sur ma table en sapin
Des vers dignes d'Horace et du père Rapin,
Et, rêveur, j'embaumais dans mes strophes
[latines
Une jeune beauté, piqueuse de bottines.

●

---

(3) Carnet de 1862.

vers le sombre occident
Les astres se hâtaient comme une armée en
[marche.

●

Les grands hommes sont-ils blessés par les
[Zoïle ?
Non.
Il coule peu de sang du bronze lapidé. (4)

●

Trois princesses, qui sont parfois très
[ennuyées
Tant le ciel pèse et tant il est fastidieux
Et triste de n'avoir pour amants que des
[dieux,
Flore, Vénus, Hébé, ces déesses grisettes,
Erraient sous la feuillée et cueillaient des
[noisettes.

●

Bibles, livres obscurs, vaguement flam-
[boyants !
La sombre ignition de l'enfer s'y reflète.

●

La forêt, frémissante et sombre claire-voie. (5)

●

Pilez dans un mortier
Crébillon fils, Vadé, Corydon et Bathylle,
Vous aurez une pâte assez semblable au style

---

(4) Vers écrits au verso d'une enveloppe timbrée du 4 mars 1863.
(5) Carnet de 1859.

De Veuillot quand il cherche à salir par
[l'affront
La grande George Sand, calme et l'aurore
[au front.

●

Pensive au fond des bois, Phèdre perçait les
[feuilles
D'un myrte vert aves son épingle à cheveux.

●

Il a contre lui, seul et debout dans le bruit,
Les puissances du mal, du gouffre et de la
[nuit;
Pour le déraciner l'ombre va tout entière,
S'acharne, et les vents, sur cette cime altière
Viendront tous pêle-mêle en foule s'essayer.
Tempête en haut. En bas, vous. Faites-vous
[payer,
O grondeurs monstrueux, ô calomnie, ô
[haine !
Mangez le gland pendant qu'on secouera le
[chêne.

●

Les bêtes et les rois, ces mornes somnam-
[bules.

●

La bonne vieille marche avec un tas de linge
Qui branle sur sa tête et que, cahin-caha,
Elle porte au lavoir comme Nausicaa.

●

LA DISTRIBUTION DES PRIX

J'ai vu Clio donner des prix. Les tueurs
[d'hommes;
Pharaons des Memphis, et sultans des
[Sodomes
Etaient des lauréats proclamés à grands cris;
L'Empereur d'Allemagne a eu le premier
[prix.
Innocent III brillait plus haut que tous les
[trônes;
Le grand Napoléon tout chargé de couronnes
Revenait d'Iéna, de Wagram, de Tilsitt
Et Lacenaire avait le premier accessit.

25 Juin 1877.

●

On entend dans les rocs des traînements
[d'écailles,
Une patte difforme empreinte par endroits
Montre qu'un être horrible erre au fond de
[ces bois.
On voit dans les roseaux la trace que des
[ventres
Ont laissée en rampant dans l'ombre vers
[les antres.

●

Les âmes des héros refusent de vieillir
Et luttent jusqu'au bout contre l'âge, indi-
[gnées
Du refroidissement sinistre des années.

●

SICILE

Catane au front pensif songe dans la mon-
[tagne.
Ségeste, âpre ruine où planent les milans,
Rêve et semble écouter quand, le soir, à pas
[lents,
Les pâtres nus, parmi les touffes d'angéliques,
Errent, soufflant leur âme au pipeau buco-
[lique.

•

Qui donne aux pauvres prête à Dieu.
Pour le pape et sa tire-lire,
Mon vers se modifie un peu :
Qui donne au riche prête à rire.

•

Mais que l'abjection soit telle chez les
[hommes
Qu'il pût jamais venir sur la terre, où nous
[sommes
Toi serf, moi prince, une heure où l'on te
[préférât
Toi vassal vil, à moi marquis de Montferrat,
Toi le néant, la fange et l'ombre, à moi, la
[gloire,
Je peux bien le subir, mais ne veux pas le
[croire.

•

Le dimanche, démons de seize ans échappés,
Aspirant l'herbe en fleur et les foins frais
[coupés,
Nous allions dans les champs, chacun
[menant en laisse
Quelque ingénue en train de devenir
[drôlesse.

•

J'aime dormir, c'est vrai, et avec allégresse
J'accueille dans mon lit la Nuit, cette
[négresse.

•

... SUB CLARA NUDA LUCERNA

Horace était frileux et cherchait le soleil;
Il était déjà gris qu'il était encor jeune;
Il haïssait l'ennui, les prudes et le jeûne
Et se plaisait à voir Glycère de Lesbos
Danser, cheveux épars, toute nue, aux flam-
[beaux.

•

C'est de cette façon que Noémi revint
A Bethléem, au temps où l'on coupait les
[orges.

Ou :

C'est ainsi qu'avec Ruth, sa fille Noémi
Revint à Bethléem comme on coupait les
[seigles.

•

Un bruit profond roulait dans les souffles de
[l'air.
Les barques se hâtaient vers le port, et la mer
Les chassait avec des huées.
Le soir disait: Salut ! Le jour disait: Adieu !
Au couchant flamboyait le soleil, œil de feu
Sous le noir sourcil des nuées.

●

Quand Marcellus avait décidé qu'il ferait
Quelque guerre et mettait en marche son
[armée,
Il ne voyageait plus qu'en litière fermée
Pour ne pas voir passer les présages errants
Qui peuvent empêcher les hommes d'être
[grands.

●

Ça vous est donc égal, qu'on viole et qu'on
[tue !
Ça vous est donc égal, les affronts que reçoit
La Patrie accablée et sanglante......

Et qu'en rentrant chez vous vous trouviez
[votre femme
Pleine de quelque enfant fait par un assassin.
Le tocsin ! Le tocsin ! Le tocsin ! Le
[tocsin ! (6)

VICTOR HUGO.

---

(6) Carnet de 1874.

SUR VICTOR HUGO

(FRAGMENT DE 1914*)

Si être classique c'est voir dans l'ordre, nul et pas même Homère n'a été plus profondément classique que Hugo.

Qu'ensuite, et pour de tout autres raisons, pour des raisons temporelles, pour la gloire, pour l'argent, pour le théâtre, pour le gouvernement de la littérature, pour asseoir sa propre domination parmi les histoires littéraires, le Hugo séculier où ce Hugo poète se trouvait en résidence se soit efforcé de se maquiller de romantisme, c'est une autre question. Qu'il y ait plus ou moins bien réussi, c'est encore une autre question. *Le romantisme dans Hugo n'a jamais été que le deuxième temps.* Son premier temps a toujours été classique. Il était né classique. Il était né profondément et irrévocablement classique. Il était né l'un des plus grands classiques qu'il y ait jamais eu dans le monde. Pour faire ses affaires il se fit romantique. Pour faire son œuvre il demanda constamment à sa race, à son génie classique le secret de son énorme force. Et il allait chercher ses tares, qui sont enfantines, chez les marchands de denrées coloniales. Le romantisme a été une maladie que Hugo a voulu se donner et qu'il n'a pas pu prendre.

Il était la santé même et la force. Il n'avait pas l'estomac d'Homère, sur lequel nos grands hommes d'archéologie ne nous ont encore qu'imparfaitement renseignés. Il avait l'estomac des héros d'Homère.

(*) A paraître chez Gallimard (Œuvres complètes de Charles Péguy).

Ni un bœuf ni le bœuf ne lui faisaient pas peur. Il faisait des vers tous les matins comme un athlète ferait son exercice. Mais voilà, de son temps il fallait faire le malingre, l'enfiévré, le soucieux : car c'est cela le romantisme. On ne réussissait pas à moins. Or il était résolu à réussir. Ce qui ne serait rien. Mais il avait une peur terrible de ne pas réussir.

Il faudra faire un jour une vie de Hugo. On n'a peut-être jamais vu à ce point une carrière lutter contre une œuvre et une œuvre se débattre contre une carrière. On n'a peut-être jamais vu à ce point l'ambitieux lutter contre le poète et le poète se débattre contre l'ambitieux. On n'a peut-être jamais vu à ce point un aussi immense talent lutter contre un si profond génie et un aussi profond génie se débattre contre un aussi immense talent.

Ne reculons point devant les mots et dans ces quelques aperçus d'histoire et de critique littéraires ne méconnaissons point la grande division qui gouverne le monde : Jamais peut-être on a vu à ce point le royaume de l'homme se diviser contre lui-même, et le temporel se battre contre le spirituel, et le spirituel se débattre contre le temporel. Et le séculier se battre contre l'éternel, et l'éternel se débattre contre le séculier.

De là viennent dans Hugo tant de déploiements et tant de réticences. Les déploiements étaient ceux du génie, les réticences venaient de son immense, de son infirme talent. De là tant de jaillissements de source, et tant de malices cousues de fil blanc. De là ces plateaux d'une mélancolie sans nombre, où il avait jeté tant de baraques de la foire.

Les personnes qui ont appris l'histoire des grands hommes ailleurs que dans les manuels de littérature savent que par un phénomène constant de rétrécissement de l'angle de fortune il n'y a pas d'exemple qu'il ait jamais été donné à un homme de faire à la fois sa carrière et son œuvre. Comme il n'a jamais été donné à un homme de faire à la fois son bonheur et son salut. Il y a là de ces incompatibilités profondes, de ces contrariétés irrévocables qui vont infiniment plus loin que les explications circonstancielles qu'on en donne.

On ne sert pas ces deux maîtres. Ce qui est donné au temporel est toujours pris sur le spirituel. Ce qui est donné au séculier est toujours pris sur l'éternel. Il n'y a ni recouvrement ni interférence. Les deux pièces du jeu sont articulées si exactement qu'il n'y a jamais aucun glissement de l'une sur l'autre. Rien ne chancelle et rien ne se rattrape. Parce qu'au fond rien ne joue. Ce qui va quelque part vient toujours de quelque part. Tout se prête, on ne donne rien, et la mendicité est interdite. C'est la comptabilité la plus sévère qui ait jamais été tenue. Tout se paye. Par l'exemple de Corneille, par l'exemple de Rembrandt, par l'exemple de Beethoven, qui sont les trois plus grands, nous voyons, nous saisissons sur le fait qu'il n'y a pas d'exemple qu'il y ait jamais eu une société où l'homme ait pu faire à la fois sa carrière et son œuvre. Et il n'a jamais été donné à l'homme d'atteler à sa carriole misérable et de conduire du même pas les deux dépareillés chevaux.

Toute la carrière de Hugo s'explique, — et elle ne s'explique que, — par cette terreur affreuse, par ce vertige qu'il avait de manquer sa carrière temporelle. Jamais peut-être on ne vit un aussi grand génie redouter à ce point de manquer sa carrière temporelle. Et je veux dire doublement par là que jamais sans doute on ne vit plus grand génie, et que jamais sans aucun doute on ne vit une aussi grande peur.

Nous sommes très hardis, en 1914. Nous savons très bien que Hugo était sûr de faire une grande carrière. Il en était moins sûr en 1820 et toute sa pensée allait là. Je trouve même que c'est manquer d'orgueil. Au lieu de sentir pousser en lui le plus grand génie classique qu'il y ait eu depuis Corneille et l'un des plus grands génies qu'il y ait jamais eu dans le monde, il n'avait qu'une idée : savoir si tous les talents qu'il avait aussi et si tous ceux qu'il se donnait plus ou moins laborieusement arriveraient à faire de Hugo un homme plus grand que tout le monde.

On attribue à M. André Gide un mot admirable. Cette petite bande de vrais écrivains qui forment autour de lui comme une compagnie querellaient

devant lui les « mérites » des plus grands poètes de notre dix-neuvième siècle. C'est le propre du Français que de vouloir tout de même savoir. L'Allemand se plait dans la confusion. Il s'en félicite même et heureusement pour lui. Il en fait même son orgueil et c'est ce qu'il nomme profondeur. Quand deux Français sont ensemble, et même quand un Français est ensemble, il arrive toujours un moment où il se dit : Il faudrait tout de même savoir. Nous sommes sauvés par ce *tout de même*. C'est pour cela que nous sommes en réalité le peuple qui se ment le moins et ainsi absolument le peuple qui ment le moins.

Ces jeunes écrivains voulaient donc savoir quel était tout de même le plus grand poète du dix-neuvième siècle français. Les uns tenaient pour Lamartine. J'espère, pour l'honneur du nom français, qu'il y en avait qui tenaient pour Musset, car il est inimitable. On se tourna vers Gide : Enfin quel est le plus grand ?

— C'est Hugo, hélas.

C'est précisément ce que Hugo se demandait quand il était petit. Seulement il n'était pas aussi sûr de la réponse que Gide. En 1820 ce n'était pas Hugo hélas. Aujourd'hui, an XV, et même XIV de la fondation des cahiers, *a codicibus conditis,* nous disons que nous savons bien qu'il était fatal que Hugo fit une grande carrière. Rassurons-nous, mes enfants, et c'est là tout le système de l'histoire, cela veut dire que nous sommes sûrs que c'est arrivé qu'il a fait une grande carrière.

Seulement, en 1820, et même en 1810, il fallait la faire, l'histoire de Hugo. Jamais on ne vit un homme à ce point dévoré de la mortelle inquiétude de ne pas être le plus grand.

Tel est le secret de la carrière de Hugo : à l'origine une affreuse ambition. Si être ambitieux c'est convoiter mortellement d'être le plus grand ou peut-être plus exactement encore d'être le premier, *primus in municipio,* l'ambition d'Hugo, l'évidente ambition secrète de Hugo, et non pas seulement, non pas tant peut-être d'être premier que d'être reconnu premier est la seule qui vaille d'être appelé ambitieux depuis

Napoléon, comme celle de Napoléon est la seule qui vaille d'être appelé ambitieux depuis César. Mais pour nourrir ce propos il n'avait plus l'appareil militaire. Il n'avait plus Rome et il n'avait plus Paris. Il n'avait plus la Gaule et il n'avait plus la légion. Il n'avait plus la France et il n'avait plus la garde. Il n'avait plus la révolution et l'un ou l'autre empire. Il n'avait plus l'une ou l'autre Egypte. A dire le vrai non seulement il n'avait plus le temporel, mais aussi il n'avait plus le spirituel non plus. Il n'avait ni les grandeurs de chair ni les grandeurs de saintetés. Il n'avait plus qu'un Paris intellectuel, une France intellectuelle, un âge, un siècle intellectuel. Et il n'avait, alors, qu'un Hugo intellectuel.

Et une Egypte intellectuelle et de troisième main à mettre dans ses *Orientales*.

Et le génie de Hugo, mais, alors, un génie purement intellectuel.

Il ne faut pas en effet que la longue habitude que nous avons contractée ici de contrarier sans cesse le spirituel au charnel et le séculier à l'éternel nous abuse nous-mêmes sur l'étendue de ce double royaume. Je veux dire sur son étendue en nombre, en quantité, en extension. Quand nous poursuivons dans tant de domaines et sur tant de terrains l'antique débat de l'esprit et de la chair, c'est bien. Et il est vrai, il est réel que c'est tout. Mais il faut bien que nous sachions que ce tout n'occupe souvent qu'un *espace* infime dans les longitudes et dans les latitudes de la création. Nous ne nous adressons en cela, nous ne nous adressons ici qu'à la création profonde. Restent les plâtres innombrables, et les innombrables poussières des vertueux et des intellectuels.

N'est-ce point un mot de Barbey d'Aurevilly que M. Benda me rapportait avec une admiration que je partage, que ceux qui nient le corps, c'est qu'ils n'ont ni âme ni corps et je vois que M. Porché reprenait ce mot dans son article du *Mercure de France,* numéro du dernier premier mars. Je crois avec M. Benda, je crois avec M. Porché que c'est en effet un mot, et une idée capitale. Mais il faut la doubler, ou plutôt la compléter de sa réciproque et de son doublement. Ceux qui s'appuient sur l'âme

pour nier le corps n'ont ni âme ni corps et sont nos vertueux et vont aux intellectuels par défaut de corps, et ceux qui s'appuient sur le corps pour nier l'âme n'ont aussi ni âme ni corps et sont nos anti-vertueux, qui sont les mêmes, et vont aux intellectuels par défaut d'âme. Et ainsi l'immense poussière des intellectuels se recrute par la conjonction d'une double pulvérulence. Et parce que l'homme a été créé double, âme et corps, ainsi l'intellectualisme, qui est le résidu de l'homme, est venu aussi d'un double résidu. Le résidu de ceux qui croient avoir une âme, parce qu'ils n'ont pas de corps, et le résidu de ceux qui croient avoir un corps, parce qu'ils n'ont pas d'âme (1).

CHARLES PÉGUY.

---

(1) La belle et forte et féconde pensée d'où notre auteur est parti au commencement de ce paragraphe n'est pas de Barbey d'Aurevilly et *en outre* elle n'est pas celle-là. — *Note du scholiaste.*

QUATRE FASCINANTS

I

LE TAUREAU

Il ne fait jamais nuit quand tu meurs,
Cerné de ténèbres qui crient,
Soleil aux deux pointes semblables.

Fauve d'amour, vérité dans l'épée,
Couple qui se poignarde unique parmi tous !

II

LA TRUITE

Rives qui croulez en parure
Afin d'emplir tout le miroir,
Gravier où balbutie la barque
Que le courant presse et retrousse,
Herbe, herbe toujours étirée,
Herbe, herbe jamais en répit,
Que devient votre créature
Dans les orages transparents
Où son cœur la précipita ?

III

LE SERPENT

Prince des contre-sens, fasses que mon amour
En exil analogue à ton bannissement
Echappe aux vieux Seigneur que je hais d'avoir pu,
Après l'avoir troublé, en clair le décevoir.

Revanche à tes couleurs, débonnaire serpent,
Sous le couvert du bois et en toute maison.
Par le lien qui unit la lumière à la peur,
Tu fais semblant de fuir, ô serpent marginal !

IV

L'ALOUETTE

Extrême braise du ciel et première ardeur du jour,
Elle reste sertie dans l'aurore et chante la terre agitée,
Carillon maître de son haleine et libre de sa route.

Fascinante, on la tue en l'émerveillant.

RENÉ CHAR.

EAUX-MÈRES

(LES PAPIERS DU PHILOSOPHE)

Si

Quel est l'homme qui, ayant cherché la vérité véritablement, puisse considérer l'avoir trouvée ? Mais, s'il ne l'a pas trouvée, il la cherche encore. S'il la cherche, il n'a point de répit et ne peut interrompre cette recherche pour s'asseoir, et écrire, et enseigner aux autres ce qu'il sait bien n'avoir pas encore trouvé. Car qu'est-ce que j'enseigne ? que je suis en train de chercher. Et que dis-je de mes Maîtres ? Que je les ai quittés, pendant qu'ils cherchaient à leur tour. Et que disaient-ils ? Qu'ils avaient vu d'autres et d'autres en train de chercher quelque chose. Ainsi l'existence de nos livres, depuis que le monde existe, ne prouve que ceci : que l'homme a toujours cherché quelque chose, et qu'il a toujours interrompu cette recherche, afin de témoigner qu'il cherchait, lui aussi. Mais, au moment où l'on écrit et parle, on ne cherche plus. Il y a des milliers de livres qui attestent que des milliers d'hommes ont eu assez de faire la chasse à la vérité, et ont quitté cette chasse-là pour se vanter qu'ils en étaient. Mais ceux qui sont vraiment allés jusqu'au bout, ont-ils parlé ? ont-ils écrit ? Non, sans doute ! Et le monde n'en est pas moins rempli de leur effrayant silence.

L'entre-deux

Le progrès est pour l'avenir, la morale ne pense qu'à l'avenir, les luttes sociales se déroulent sous le signe de l'avenir, le Sur-Homme lui-même est placé sur la route de l'avenir. On dirait que les hommes n'ont en tête que ce qui sera, et se feraient couper en morceaux pour que ces gens de l'avenir, qui ne sont rien, puisque pas même nés, aient leurs aises et jouissent commodément de la vie.

— Il faut sauver les hommes de demain. — Je comprends çà ! Mais pourquoi pas, les hommes d'hier. — Je ne vous suis pas. Vous n'ignorez pas qu'ils sont déjà morts ? Sans doute. Mais vous n'ignorez pas davantage que les hommes de demain, eux, ne sont pas encore nés.

Le coup de pied de l'âne

Il semble que l'humanité se satisfasse avec cette consolation : « ils ont beau eu faire, c'est la victime et non le bourreau qui a raison ». Et, d'avoir raison, cela doit consoler la victime, d'avoir manqué la raison, cela doit assombrir le bourreau. Mais quelle est la victime qui ne préférerait — de loin — prendre la place du bourreau, blâme et indignation y compris ? et quel, le bourreau, qui préférerait monter au bûcher, rien que pour avoir, de son côté, le bon droit ? La vérité est que jamais victime n'a été consolée — et que c'est nous qui nous consolons pour elle.

Il ne peut y avoir de pire injure à la mémoire de tous les suppliciés de l'histoire, que le spectacle de nos consolations philosophiques.

Le bon vieux temps

Jusqu'à ces derniers temps, les hommes *comprenaient* le malheur. C'était un chose atroce mais, après tout, intelligible : quelque chose de bon ou de méchant, nous mettait peut-être à l'épreuve ; quelqu'un, nous enseignait quelque chose qui passait la compréhension ; et cela même paraissait compréhensible. Dans le temps, la victime s'attendait à être immolée et c'est le bourreau qui ne comprenait pas d'où la victime tirait cette force ; et ne lui arrivait-il pas de chanter ? ne lui arrivait-il pas de repousser les conditions qui l'eussent sauvée du supplice ? Aujourd'hui, elle sacrifierait tout : dignité, fidélité, tradition, Dieu, car elle n'a plus foi en rien. Mais le bourreau, pas davantage. La vie de sa victime lui semble plus précieuse à arracher, que son honneur ou que sa foi. Et la victime se suicide, n'ayant plus que sa vie à sauver.

Mais cela même n'étonne plus le bourreau. Cela le remplit de satisfaction : enfin la Force est souveraine, elle ne rencontre plus de *résistance ;* c'est le triomphe de la raison. Car qu'il y ait quelque chose qui puisse braver la Force et lui résister, c'était — plus plus loin qu'au Moyen-Age — le supplice et la grande tragédie du bourreau.

Hegel et Kant

Au fond — bien que sans le dire expressément — Hegel ne reprochait à Kant qu'une seule chose : c'est d'avoir permis, outre l'existence de la loi morale qui est en nous, un ciel étoilé, hors de nous, au-dessus de nous. Pour que la loi morale devienne Esprit — et même l'Esprit tout court — il fallait, de toute urgence, supprimer le ciel étoilé, le remplacer par un ciel étoilé « interne » — c'est-à-dire le Devoir. Un sermon, et fut-il sincère, ne sera jamais aussi efficace qu'une guillotine.

La pensée onéreuse

Ne pas regarder le problème en face — voilà le premier moyen d'arriver à une règle de conduite. Marx a évité de regarder en face l'homme sexuel, l'homme psychologique, l'homme religieux. Il les condamne par contumace. Nietzsche a évité d'écouter les raisons des faibles, des opprimés, des malheureux : il les condamne à la disparition, à la mort. Et songez : parmi ces faibles, que la Vie a condamnés, il y a Socrate, Platon, Schopenhauer, Nietzsche lui-même. Ici, c'est le bonheur qui partait en guerre, là c'est la Vie qui détruit ses adversaires. Et pourquoi Nietzsche condamnait-il les malheureux, les opprimés ? parce qu'ils gênaient ses évaluations du bien et du mal ; pourquoi Marx condamne-t-il l'homme religieux ? *son* évaluation le voulait ainsi. Qui a raison de Nietzsche ou de Marx ? De Socrate ou de Nietzsche ? De toutes façons, ni les uns ni les autres ne peuvent réaliser *leur* idée qu'au prix de quelques hécatombes. — Mais l'avenir peut-être, leur donnera raison ! — Voir. A qui, jusqu'à présent, l'avenir a-t-il déjà donné raison ?

Le bon remède

Je ne suis pas encore parvenu à savoir de quoi est faite une certitude. Et cependant, j'en ai affirmé, moi aussi, un certain nombre. Moi aussi j'ai raison. Moi aussi, j'écris et publie des livres. Moi aussi, j'enseigne mes semblables. Il n'est rien de tel pour acquérir une certitude que d'enseigner, prêcher et régler la conduite des autres. Agir, cela dispense du pour et du contre. Dire : « oui », c'est déjà supprimer le « non ». Ne pas penser, ne plus penser, c'est la force la plus considérable qui soit au monde. Qu'enseignons-nous donc : une

pensée. Non, une force. Notre action sauve-t-elle le monde ? Non, elle ne sauve que nous. Elle nous sauve du tourment de penser.

L'esprit végétarien

On sait que dans notre bagage spirituel, il n'y a rien qui semble plus pur, plus abstrait que l'idée de Dieu. Eh bien, Dieu, *on le mangeait* chez les peuplades primitives ; les documents ethnographiques, les mythes et jusqu'à l'eucharistie en témoignent. Le jour où l'on cessa de manger le dieu, où l'on prit l'eucharistie pour une *figure*, le sacrifice pour un symbole, l'interdiction de manger le totem pour une mesure d'hygiène, ce jour-là seulement Dieu devint abstrait et pur. Mais de ne plus être comestible, il en est mort !

Fausses fenêtres

L'Histoire ! Tout nous apparaît aujourd'hui, en fonction de l'Histoire. Aussi, rien ne nous étonne davantage que les époques *muettes !*

Le dessous des cartes

Une catégorie nouvelle de connaissance a été inventée par notre époque, sous les espèces du journal, des mémoires, de la propagande politique : ce sont les *dessous* des événements. La plupart des faits historiques ne sont devenus que des simples apparences. Il *semble* qu'on ait fait la guerre pour le Droit, mais « au fond » c'est pour les marchands d'armes. Il semble que ce peuple ait été soulevé par une révolte légitime ; mais « au fond » des agents provocateurs... On arrête telle bande politique pour l'assassinat d'un roi haï ; mais, derrière — sans doute — l'Intelligence Service... On voudrait parfois être mort depuis longtemps, pour savoir les dessous de telle affaire qui passionne nos contemporains. Et que se cachait-il sous l'affaire Dreyfus ? sous la Révolution Française ? sous la Fronde ? pour quelle raison obscure, sinon louche, a-t-on bâti les cathédrales ? Nous avons cru que la main de Brutus avait été armée par sa vertu farouche : c'était peut-être un débile mental qu'entretenait dans ses idées morbides quelque puissant syndicat de marchands dont les intérêts avaient été lésés par César... Ou peut-être que César lui-même, devenu empereur, avait besoin de frapper l'imagination

des Romains et avait prié, en secret, son vieil ami Brutus... ? Il est des actes qui, malheureusement, vont trop loin ; on ne peut tout prévoir ; la moindre anicroche dans le plus parfait des mécanismes... Il existe bien des suicides pour l'effet ! Il faudrait se méfier jusque des détails qui ont l'air sans importance, mais dont *l'efficacité* fut trop grande pour n'avoir pas été *calculée ;* je pense au petit nez de Cléopâtre. Le XXe siècle nous doit enfin le grand historien des dessous de l'histoire ; car il ne faut pas croire que nous renoncerons à l'histoire pour le vague motif que nous ne saurions en savoir quoi que ce soit. Napoléon n'a peut-être jamais existé, Louis XIV n'a pas été un grand Roi, on s'est « arrangé » seulement à ce qu'ils parussent ceci ou cela, de grandes forces occultes ayant eu intérêt à ce que cela fut cru. La morale, le droit, la vertu, la civilisation, le génie n'ont servi qu'à masquer ces intérêts. Ce sont peut-être des « intérêts » aussi qui ont mis au monde ces « valeurs » — appelées ainsi, par dérision, sans doute, parce qu'elles ne sont *cotées* nulle part. Voltaire ne se gênait pas de dire, par ailleurs, qu'il n'était pas surprenant que Dieu ait été inventé : et n'y allait-il pas de *l'intérêt* des prêtres ?

Le mauvais aiguillage

Une réflexion qui me vient devant une œuvre d'art: « C'est laid sans être beau », me dis-je.

Le drame dans un verre d'eau

Les fourmis escaladèrent le vaste après-midi d'automne, prirent d'assaut le corps éclatant du jour. Brusquement, à sa table, le génie éprouva des démangeaisons. Le manuscrit qu'il était en train d'achever s'effondra comme une fourmilière sous le poids d'une botte : des ruptures eurent lieu, les mots se dressèrent contre les mots, les lettres contre les lettres, chacune revendiquait sa liberté, ne voulait plus obéir. « Conspuez les mots », disaient les caractères d'imprimerie ; et les mots criaient : « conspuez les propositions ! » Imaginez autant de caractères qu'il y a dans un livre, se détachant, circulant en l'air, formant ci et là des groupes inattendus, baroques, puis s'éparpillant, prenant la fuite : qui eut pu venir à bout d'une telle insurrection ? Le manuscrit qui, il y a un instant seulement avait été une mélodie unique, n'était plus à présent qu'un amas sanglotant de sons. Que pouvait le génie ? Ses cheveux blanchirent, soudain ; mais ce n'était pas une solution.

Il essaya de circonscrire cette révolution dans une chambre, dans *sa* chambre. Si le monde apprenait qu'une *telle* révolution était possible, c'en était fait du tout. Les statuettes, les cathédrales apprendraient qu'elles sont faites de pierres, d'autant de pierres que l'on voudra, et l'on ne se jetera plus à la tête que des briques de « la beauté » ! Avec les sons désarticulés des sonates, un homme sûr de lui-même, ferait des orages. Ça se saurait que l'art n'était qu'un usurier, le plus avare de tous, qu'il avait thésaurisé pour lui une somme énorme d'énergie, cette même énergie dont, sans doute, l'absence dans le monde était béante. De cette énergie, une fois libérée, les hommes sauraient-ils s'en emparer, pour d'autres fins ? Des pouvoirs terribles, que nul ne soupçonnait, étaient là, en puissance, dans la chambre du génie. Heureusement, la pièce était parfaitement étanche ! Rien ne passa sous le seuil de la porte, nulle fissure qui permit une sortie regrettable. Mais le génie non plus, depuis, ne put franchir le seuil. Il est là, il meurt de faim, de soif, piqué par les lettres, rongé par les fourmis. Sa foi ne l'a pas encore quitté. Il essaie de former de nouveaux groupes, il colle de sa bouche la matière à l'esprit, il exhorte à la discipline, il livre la bataille la plus atroce que le monde ait jamais connu. Par ordre des pouvoirs constitués, la grande presse n'en souffle mot.

BENJAMIN FONDANE.

MARSEILLE

PAGES ARRACHÉES A UN JOURNAL DE ROUTE

Parmi les manuscrits dont, au cours de plusieurs années, Valery Larbaud a fait don à la Société d'Emulation du Bourbonnais, *à Moulins, se trouvent différentes notes prises par l'écrivain au cours de ses voyages : nous avons relevé celles-ci, écrites au début de 1914, et qui ont trait à Marseille, où il passa alors trois ou quatre jours, au retour d'un séjour de deux mois à Monaco, où il avait achevé l'une des « Enfantines » :* Rachel Frutiger *et, avant d'en faire un autre de quinze jours au Grand Hôtel de Sète et de passer tout le mois de mars à Montpellier, où il nota ces impressions languedociennes qui paraîtront, définitivement fixées, dans la petite suite intitulée* Septimanie, *du recueil* Jaune Bleu Blanc, *publié en 1927. Au cours de ces quelques jours, comme on le verra, l'écrivain avait fait une sorte de récapitulation de ses « heures marseillaises » et des pèlerinages aux divers endroits de cette ville où il avait passé depuis son enfance, le premier passage remontant à sa treizième année et le moment où il écrivait ces notes étant celui de sa trente-troisième.*

G. J.-A.

Marseille, sam. 7 fév. 1914. — Au Café Riche, d'après des notes déjà prises la veille, au crayon. Attendant de repartir pour Mèze, avec un arrêt à Cette. Yesterday, a very crowded day. Slept at the Astoria hotel ; good but expensive ; left as soon as I could. Revisiting places.

Passages :

1892 ou 93 (1). — Retrouvé Louise... aux Allées Meilhan. Nous avait reconnus, ma mère et moi.

1903 (2). — Pour prendre le cargo pour le Pirée. Les dernières courses sous la pluie ; l'embarquement sous la pluie tiède.

(1) Plus exactement, février 1894, en se rendant à Nice.
(2) En janvier 1904.

1904. — Retour de Naples sur le bateau hongrois ; l'hôtel Franco-Russe.

1905. — Départ pour Oran, et retour de Tunis. Malade au retour. Seul.

1906 (avril). — Retour de Valence sur l'« Aleira ». Hôtel du Petit-Louvre. La fenêtre fermée.

107. — Venu de Montpellier. Hôtel Noailles. Seul.

1908. — Arrêt entre San-Remo et Montpellier, quand les navires de guerre américains étaient là. Seul.

1913. — Retour d'Italie.

Revisiting places (yesterday). Les figures qu'on revoit ici ; dans les restaurants, aux terrasses des cafés ; l'homme vu à la gare frontière russe ; l'homme du bateau hongrois, « la spia » (il était assis à cette table). A la brasserie de la rue de Paradis, en 1906, retrouvé le médecin de bord du cargo-boat.

L'hôtel Franco-Russe a encore changé de nom : Transatlantique, et la façade repeinte en blanc. Mais ne semble pas beaucoup plus respectable. L'agence du Mont de Piété. Quelque chose de changé à la brasserie de la rue Paradis. Pas retrouvé l'agence de la Cie Valencienne de navigation. J'aurais voulu revoir ce drapeau blanc et bleu avec la chauve-souris, — si triste dans le gros temps, — comme tous les souvenirs de ce retour. Au Jardin Botanique, revu le vieux échassier — Le lion. Il tournait en rond, aujourd'hui. Donné des butter-creams à l'ours brun de Russie. A peu près le même temps que l'année dernière au retour d'Italie ; gris, doux, chaud ; pas de vent. Redescendu à pied les Allées de Meilhan. Du haut, naturellement, J.B.P. (x). *Au bas de la page du manuscrit, cette note :* (x). *Un personnage imaginaire* ne peut voir qu'une place d'eau libre au milieu du vieux-port.

Acheté des butter-creams à la petite boutique de l'année dernière, rue de la République. Elle paraît aussi ennyeuse que le B. Haussmann ou l'av. de Friedland. Mais ses boutiques ne sont pas ennuyeuses. Au moment le plus désespéré on voit de la couleur. Rappelle beaucoup Liverpool, où il y a des montées larges et grises comme celle-là. Le palais de la douane à Liverpool, transporté d'une fabrique de monuments pseudo-classiques; mais les grandes flambées de caisses et d'emballages dans les cours ; ici, on pourrait voir cela.

•

Traversé le port dans le petit bateau à un sou. Parcouru quelques ruelles derrière l'Hôtel de Ville, cherchant, mais sans empressement, la Via Rossa. Beaucoup de rues dans son genre. Les drapeaux italiens et grecs. Les petites filles à genoux à même le pavé sale et gras, leur tablier étalé devant elles, plein de citrons. Autre agence du M. de P. A la poste. L'écrivain public en face : sa baraque peinte bleu clair comme les bars grecs, et avec les lettres en blanc.

Funny that I did not remember, at first, having been here at all on my way to Algeria in 1905. I did not think once about it to-day. Now I remember quite well having been here, and the weather, and everything. I had an idea that everybody laughed at me. Asking for my cases at the l.l. off. at the station, they laughed at me. Dans le tram du Jard. Bot. un homme parlait grec avec un enfant. Le mot Δοξα sur le béret de l'enfant. En sortant l'homme lui dit en français : Tu viens, Marius ? Changements : la boutique de Cassoute, rue de Noailles. Les Galeries. La papeterie n'est plus où elle était. L'air bazar a disparu : grand magasin. Le char-réclame du Palais de Cristal, repeint.

Choses entendues. Au « Salon de décrottage » (what an ugly name for these places !) un chasseur de café : « J'ai eu vingt francs pour aller là. Tu parles d'un miché ! Des michés comme ça, c'est rare ! » Deux vieux hommes dans la rue ; l'un d'une voix plaintive : « Il a renié la patrie... il a nié la patrie ». (Ne savait pas bien la différence entre *renier et nier*).

●

Ce qui marque le mieux la différence entre le Marseille de 1903-1906 et celui de 1914 : une affiche annonçant (le mois dernier) une représentation d'un drame de Paul Claudel. Effet du voyage dans le temps ; prédictions et utopies réalisées ; secret divulgué.

●

A new development : as I must wait for G. (*barré mais lisible : Glad*) to come from Monte Carlo, je suis allé coucher dans un petit hôtel au-dessus de la gare. L'impolitesse du garçon. Lit dur. On entend tout à travers les cloisons. Soleil et pluie. Une femme chante en italien. Je traîne à la Canebière un peu de malaise, fièvre, moiteur. Compte bien être enfin demain soir à Cette. L'étonnement de T. (*barré : E., et en dessous, mais assez lisible, Marg.*) devant les chevaux fran-

çais (grandis encore par le haut collier, — les chevaux de roulage) Come sono grandi questi cavalli ! Un peu effrayée, mais moins que devant la grise et noire et barbare horreur de Notre-Dame de Paris : Com'è brutto !

•

Grecque plus que napolitaine, T. ; coloniale grecque ; en retard sur Athènes et autres métropoles. C'est l'idée de C. Jullian sur Marseille : représentant, à l'époque de César, un état antérieur de l'hellénisme. Impression, ou résultat de recherches ? Peut-être une loi historique : la poésie australienne moderne, etc...

•

Ceci au retour du restaurant du C. Belsunce (le Bœuf à la Mode, very cheap). Ce qui doit frapper J.B. P. : l'importance et la grandeur des parfumeries (il y en a peu d'aussi grandes à Paris) ; le clinquant des étalages ; le claquement des brosses dans les mains des décrotteurs. A Paris ces « salons » sont dans des passages et on les voit moins. Déjà Barcelone, Madrid, Séville. Cela manque à Paris et à Londres, villes de gens à chaussures ternes. Le Vieux-Port, qui semble sans issue vers la mer. Les rues perpendiculaires à la Canebière : Rome, plébéienne ; Saint-Ferréol, rue de la Paix avec le caractère lyonnais et méditerranéen mêlés ; Paradis, bourgeoise et bohême. Les Africains et les Asiatiques (beaucoup, chauffeurs sur les paquebots). Le prix des restaurants « modestes » comme celui-ci où J.B.P. a pour très peu d'argent plus et mieux qu'il n'aurait dans un « bouillon » parisien.

•

Dimanche, 8. — Presque tout revu. Basso. La porte de la maison... sans la reconnaître, mais sachant encore le numéro. Une telle démarche ! Sauf le terrain de l'exposition Coloniale de 1906 et de 1904 le quai où aborda le bateau hongrois. La pharmacie où j'étais entré demander... pour F.-A..., la femme m'a reconnu; s'est rappelé la bouteille cassée : « J'en avais fait une pastice ! » M'a demandé des nouvelles de Leslie et de G. Le garçon de boutique, Esprit (un idiot) était là, et les enfants, regardant.

Retourné au petit restaurant de l'année dernière, c. Belsunce. D'autres garçons. Nos voisins de table d'alors, surpris, non, scandalisés de nous entendre par-

ler, *barré : M. et moi*. Dans un grand port, ces purs français, méfiants, ennemis de l'étranger. J.B.P. est surpris de voir beaucoup de poudre de riz trop blanche sur la peau brune des femmes du peuple, d'une classe du peuple dont les femmes à Paris, ne se poudrent jamais. Et dans les ruelles du quartier Saint-Laurent : « Deux sous la livre ! » Le parler de l'Ile de France arrivé jusque-là.

L'impression morale n'est pas absolument liée à Marseille : accumulations de souvenirs très différents aux mêmes lieux. Cela se passait, non : *passait* — à Marseille. Mais la plus vive reste celle de 1892 : Le Cours Belsunce et son bruit, de bonne heure, et deux grandes filles en jupons de couleurs, à rayures, mangeant tout crûs des fruits de mer roses et velus.

VALERY LARBAUD.

POÈME CHIFFRÉ

1

Un oiseau passe
Deux larmes coulent
Trois hommes parlent dans la rue
Quatre maisons vont s'écrouler
Cinq fois nous t'avons appelée
L'écho nous répondit six fois
Je t'ai cherchée pendant sept jours
Et huit corps de femmes noyées
Traînent neuf masques dans leurs yeux.
(Mon dixième doigt est coupé).

2

Si je suis un je ne suis pas
Quand je suis deux ma femme m'aime
Si je suis trois je connais tout
A partir de quatre le mur
Cinq la main qui t'étranglera
Six crèvera comme un tambour
Sept morts disent ce qu'ils ont vu
Huit double masque tu ricanes
Et neuf retourne à son néant.

3

Neuf le néant grossi du nombre
Huit deux jumeaux sans yeux ni mains
Sept le guetteur l'arme au côté
Six un autre ventre fermé
Cinq j'interroge le serpent
Quatre assieds-toi la porte est close
Trois coupé tu renais trois fois
Deux suffit pour tout engendrer
Un plus rien ne vient après lui.

4

Mais un c'est le commencement
Deux c'est la vie qui s'insinue
Trois on le dit la perfection
Les quatre vents des horizons
Soufflent sur les cinq tours de flamme
Six encore un la terre est ronde
Sept lances plantées dans le feu
Huit c'est quand on meurt sans visage
Neuf miroir où tout se défait.

5

Une seule mort pour chacun
Mais on est deux pour vivre ensemble
Mais les trois angles s'additionnent
Mais les quatre murs se soutiennent
Mais les cinq doigts se réunissent
Mais six jours il faut travailler
Mais les sept cordes se concertent
Mais huit n'est rien que l'impossible
Neuf jeunes filles ont chanté.

6

Neuf : petit tas deviendra gros
Huit : ne sais qui chante au clocher
Sept : lève-toi pour la sentence
Six : à présent les jours sont pleins
Cinq : enrouler ou bien saisir
Quatre : les murs n'ont pas d'oreilles
Trois : si je parle c'est pour l'ombre
Deux : pénétrer dans ce qu'on aime
Un : j'attends ce qui va venir.

7

Un le voyageur sur la route
Deux amants se parlent tout haut
Au carrefour les trois auberges
Nous sommes quatre pour jouer
A cinq on peut faire une ronde
Six la plus belle on l'embrassait
Sept camarades au combat
Huit le néant ne répond plus
Neuf tous les hommes sont ensemble.

8

Et si neuf était la raison
Huit le rideau que je déchire
Sept la fureur d'un jour d'été
Six la cerise suspendue
Cinq la rivière dans les herbes
Et si quatre était la maison
Trois les objets et leur volume
Deux le chant du jour dans la nuit
Si un c'était qu'il fait soleil.

9

Alors c'est un jour de beau temps
C'est le rire aux deux lèvres sûres
Trois enchantements successifs
Et c'est la joie aux quatre coins
C'est une étoile aux cinq lumières
Les six relèves des veilleurs
Les sept branchages du sommeil
Alors les huit folies en tête
Alors saignent les neuf couteaux.

Mon dixième doigt est coupé.

JEAN TORTEL.

FRAGMENT SUR MILOSZ

C'était un homme original, et je l'ai connu dans un temps où je me complaisais assez à collectionner les originaux. Néanmoins, en ce qui le concerne, ce n'est pas ce goût qui m'a porté à lui, mais bien l'élan de la plus profonde ferveur. Et en ce qui le concerne on ne pouvait faire jouer la mode frivole qui consiste à rechercher les personnages excentriques et pittoresques, mode à laquelle on sacrifie par ennui et compensation de l'existence sociale ordinaire et comme pour se dire qu'on est soi-même, ou pourrait être, un homme, ma foi, assez singulier puisqu'on se trouve à l'aise en la compagnie des gens de cette sorte : et c'est là une piquante satisfaction de vanité.

Au reste, je veux insister sur tout le factice et l'illusoire de cette mode. Je rougis d'avoir été de ces gens sérieux qui s'offrent, comme une récréation ou comme un exutoire à leur besoin de non-conformisme, le plaisir d'assembler autour d'eux un tumulte de bouffons. « Oh ! disent-ils avec un sourire indulgent et ravi, ce Dorante est un délicieux fou. Quelle extravagance vient-il encore de commettre ? » Je sais à présent que l'extravagance en question n'est nullement le fait de la fantaisie. Mais que, placé par sa condition ou sa passion dans certaines circonstances, le prétendu fol s'est tiré d'affaire comme il a pu. Ensuite, par pudeur et pour sauver la face, il a laissé attribuer sa mésaventure à une malice concertée de sa charmante nature, à une désinvolte inconséquence, à une pirouette de son destin, lequel ne saurait être fait aux yeux du monde que d'une cascade de *gags*: « Ah ! c'est bien lui ! Ah ! comme c'est lui ! Le cher garçon ! Si absurde, si lunatique ! » En réalité, il n'y a pas sur terre tant de fantaisie qu'on se plaît à le croire, mais des gens malheureux et qui commettent des sottises parce que, à certains moments, ils n'avaient pas d'autre issue, et aussi, parfois, des gens passionnés et dont

les actes, étant inspirés par la passion, semblent incompréhensibles.

Les romantiques avaient bien rencontré en marquant leurs héros de ce double sceau : le malheur et la passion. Ces deux causes suffisent à faire un personnage exceptionnel. Et laissons au magasin d'accessoires la fantaisie, le caprice, le délire, la folie et les folies. J'en reviens à Milosz, homme original, homme excentrique, homme rare, mais aussi profondément raisonnable et d'un très profond bon sens. Ce que je dis ici va surprendre et choquer. On voudrait tant que les fous soient fous ! Ils sont si amusants, si imprévus ! Mais ce qui présente au monde les apparences du bizarre pourrait bien n'être que l'effet d'une très lucide et ferme raison. Qu'on le veuille ou non, les choses sont simples, incroyablement simples, prodigieusement simples. Et ce qu'il y avait de plus extraordinaire dans les jugements de Milosz était leur simplicité. Il était simple. Son plus secret conseil était la simple raison. Je n'oublierai jamais un des premiers entretiens que j'eus avec lui, chez moi, tout au début de notre fréquentation, entretien au cours duquel nous avions échangé de graves confidences et que, sur le pas de ma porte, il avait qualifié de « fraternel ». A un tournant de cette conversation il eut une parole que je n'ai cessé de me répéter depuis et dont j'ai fait une de mes maximes, et qui était une parole éblouissante de naturel et de sérénité. Car c'est le naturel et la sérénité qui éblouissent. C'est la lumière. Il y avait chez Milosz une irréductible volonté de lumière. Sans doute les ignorants, j'entends les mêmes amateurs de bizarre, inclineront-ils, à cause des doctrines occultistes que professait — ou que connaissait — Milosz, à le situer dans de compliquées et fuligineuses ténèbres. Ces doctrines ne sont qu'un des aspects de l'expérience de Milosz, et chaque expérience humaine est incommunicable, celle de n'importe qui autant que celle d'un hermétiste. Et l'appareil occultiste n'ajoute aucun mystère au mystère de Milosz, homme parmi les hommes. Il y a là une voie. Il en est d'autres. Celle-là, sans doute, inquiète les gens et nimbe d'un fantasmagorique prestige celui qui s'y engage. Mais la révélation suprême à quoi elle conduit, c'est que, justement il n'y a pas de révélations spéciales et particulières et que tout homme, par sa voie propre, peut parvenir à la révélation. Le mot-clef des doctrines secrètes est que le secret est ineffable. Il n'y a pas de secret : il y a, au bout d'une méthode et d'une réflexion, transformation de l'homme en lui-même, illumination et sagesse. Mais la chose est si simple qu'elle ne peut être

dite, et rien ne sert de dire les choses : elles ne sont que si elles sont vécues, ressenties, éprouvées. L'initié le plus parfait, Maître Goethe, si cher à Milosz, et dont le nom revenait souvent dans nos conversations, savait bien à quel point les grandes vérités humaines sont simples, si simples qu'elles sont indicibles et que leur formulation n'a de réalité que pour les initiés, c'est-à-dire ceux qui ont pris conscience.

Sage es niemand, nur den Weisen.

Ainsi parle-t-il au début de l'un de ses poèmes sacrés, l'un de ceux où il livre l'arcane majeur de son initiation en une formule dont l'insondable simplicité décevra le vulgaire, mais qui est un des maîtres-mots de tout ce domaine de pensée qui, au vulgaire, paraît un cabinet des merveilles.

Milosz avait atteint cette claire sagesse. Il était un des sages à l'oreille desquels Maître Goethe propose son chuchotement. C'était cette sagesse qui m'impressionnait en lui. Et non qu'il fût avancé en des sciences où j'étais sans doute moins savant que lui, mais dont j'avais compris quels étaient l'esprit et la fin. C'étaient cet esprit et cette fin, et non le contenu même de son savoir, qui faisaient l'élévation et la singularité de Milosz. L'expérience, la méthode, la réflexion, en un mot la sagesse, voilà le seul mystère. Et cette sagesse, je la voyais incarnée en un homme parvenu au terme d'une longue carrière et dont le moindre propos, si léger soit-il, et justement prononcé avec un air de légèreté coutumière, est lourd de toute une magnifique vie humaine. Bien qu'il n'eût à sa mort guère plus d'une soixantaine d'années et fût encore le cadet d'hommes illustres qui ont atteint l'âge le plus chenu, Milosz pouvait être considéré comme un vieillard au sens spirituel du mot, c'est-à-dire l'homme accédant au degré suprême, après quoi il n'y a plus qu'à se fondre dans la contemplation. Il était sur le seuil de la contemplation. Une des rêveries favorites de mon adolescence a été de m'imaginer vieillard. J'ai toujours aspiré, obscurément, naïvement, à cette instance dernière où l'homme résume toutes les démarches de sa vie, y compris ces fameuses extravagances qui, pour les curieux sont les risibles témoignages de son originalité. Il rassemble ses souvenirs, il relit les livres relus, il remâche le tambour et ressasse la cymbale, il est au comble de l'épreuve, il n'a plus rien à apprendre, c'est fini. Il jouit de l'achèvement, il prolonge cet achèvement et en fait un état et une présence.

J'imaginais et j'imagine toujours qu'il doit y avoir en ces dernières journées une mélancolie et une

douceur extraordinaires. J'aimais contempler les images où des artistes ont exprimé la paix et le religieux accablement de cette vieillesse spirituelle, le *Philosophe au livre ouvert* et le *Philosophe en méditation* de Rembrandt, les textes où des poètes ont dit la même conclusion. Hugo ;

Je n'ai pas refusé ma tâche sur la terre.
Mon sillon ? Le voilà. Ma gerbe ? La voici...
J'ai fait ce que j'ai pu; j'ai servi, j'ai veillé...

Et Milosz :

...le cœur se déchire
Quand sur la table étroite où les muets voyages
Des veilles de jadis ont, comme ceux d'Ulysse,
Heurté toutes les îles des vieux archipels d'encre,
Entre la Bible et Faust apparaît le pain du matin.

C'est un matin d'une espèce particulière que celui qui se déclare ainsi, lentement, au sortir de l'interminable nuit de vigile. C'est un matin dissemblable des matins spontanés de la jeunesse. Il est encore tout imprégné du voyage nocturne. Mais il ne faudrait pas croire que, si solitaire et séparé fût-il, et tout penché sur l'autre versant, la pensée du monde des hommes en fût absente. C'est un matin chargé de récompenses personnelles, mais ce n'est pas un matin égoïste. La chambre de la sagesse est située haut dans le ciel et la lampe de l'étude a brûlé près des étoiles, mais la rumeur de la vie parvient toujours à la fenêtre, et ces bruits et ces signes du labeur humain si chers au cœur pitoyable de Milosz comme ils l'étaient au cœur de Baudelaire :

...et voilà,

O vie si longue ! pourquoi mon âme est transpercée
Quand cet enfant trouvé, quand frère petit-jour
Par l'entrebâillement des rideaux me regarde, quand au cœur
[de la ville
Résonne un triste, triste, triste pas d'épouse chassée.

Te voici donc, ami d'enfance ! Premier hennissement si pur,
Si clair ! Ah, pauvre et sainte voix du premier cheval sous la
[pluie !
J'entends aussi le pas merveilleux de mon frère;
Les outils sur l'épaule et le pain sous le bras,

C'est lui ! C'est l'homme ! Il s'est levé ! Et l'éternel devoir
L'ayant pris par la main calleuse, il va au-devant de son jour...

Au matin de la révélation s'associent donc l'*aube parisienne*, celle du frère Baudelaire, la réalité du travail et de la voirie, la peine des hommes. Elles forment l'ineffaçable arrière-plan du matin mystique. Car ce matin mystique est fait d'expérience vécue, et le sage ne dissocie point son expérience de celle, commune, de ses frères. Il a charge de lui, mais de tous aussi et de l'univers. Et c'est bien pourquoi il n'y a rien de fabuleux à chercher dans les hiéroglyphes de ses grimoires alchimiques, dans le pentacle apparu aux vitraux plombés de son laboratoire. Mais de simples et humaines vérités, pareilles à toutes celles que révèlent, au bout du compte et à la fin finale, tous les livres sacrés, y compris ce *Faust* dont il fallait bien s'attendre à ce que Milosz fît sa lecture perpétuelle. Milosz, vieux Faust toi-même, nourri de vie, nourri de connaissance, plein de pérégrinations, aggravé d'aventures, fruit d'erreur et de péché, voici, sur la montagne, la dernière heure : puissè-je, à mon tour, en vivre une pareille, me dédoubler en cette faustienne image, savoir devenir aussi vieillesse et sagesse et, cependant que l'oreille de chair perçoit encore le refrain du travail perpétuellement recommencé, voir, par les yeux de l'esprit, apparaître le matin !

•

L'originalité, l'excentricité, le mystère, l'énigme, le génie n'existent que par rapport à l'opinion courante des hommes et à leur débilité. Pour ceux réputés exceptionnels les choses sont simples ; leur domaine leur est familier, et dénué d'orages et de ténèbres. Ils ne se sentent mages ni magiciens. Ils n'ont l'intention d'accomplir rien d'insolite, de subversif, de fantastique. On les voit isolés, mais la solitude est leur patrie naturelle comme au poisson le flot : c'est tout. La seule différence qu'il y ait entre eux et les autres hommes, c'est qu'ils sont possédés d'une nécessité, d'un désir, d'une vocation où n'entre aucun calcul d'intérêt ou de vanité. C'est pourquoi les gens ordinaires les trouvent distraits. Bien sûr, ils sont distraits de ce qui occupe les gens ordinaires. Leur attention est ailleurs, et elle est totalement absorbée par ce que le même Baudelaire, l'un des plus singuliers parmi ces hommes singuliers, a appelé l'Idée Fixe.

Mais en eux-mêmes il n'y a pour eux-mêmes rien d'extraordinaire. Il y a la compagnie permanente de l'Idée Fixe, leur animal familier. Ce sont les autres, les gens ordinaires, qui sont extraordinaires. C'est la

considération de ces êtres-ci qui est un abîme d'étonnement. Mais Baudelaire ! Cet extravagant, ce paria, ce misérable, ce dément, il poursuit son idée fixe, il fait son affaire, son affaire de Baudelaire, méthodiquement, raisonnablement, et tout ce qui est de cette affaire est simple, clair, naturel, ingénu. L'Idée Fixe, il appelait ça également une « fatalité » et il recherchait les hommes qui avaient leur fatalité. Il savait fort bien ce qu'il entendait par là.

Les contemporains de Christophe Colomb demeuraient confondus devant celui-ci comme devant un prodige. Miracle du génie ! Comment avait-il pu faire pour découvrir l'Amérique ? Comment s'y était-il pris ? Suit l'anecdote de l'œuf. Et les autres de se récrier : « Ah ! ce n'est que ça ? Il fallait y penser ! » Bien sûr, il fallait y penser. Mais eux, ils n'y avaient pas pensé, ils ne pensaient à rien, ils ne pensaient rien. Et c'est là que m'apparaît le prodige. Non pas en Christophe Colomb, mais en eux et en leur vertigineuse faiblesse. Car l'homme n'est qu'un roseau, le plus faible de la nature, et ce n'est pas un roseau pensant, c'est un roseau pas pensant du tout, mais du tout. Pourtant l'Amérique est là, elle est bien là, elle est évidente. C'est un énorme continent, l'Amérique. Il n'y a qu'un tout petit effort à faire pour arriver à penser à elle. Seulement cet effort, il faut le soutenir contre la fortune et les vents, contre la science officielle, contre le siècle, contre l'espèce humaine entière. Et c'est en cela que réside le génie, en cette témérité, en cette opiniâtreté, en cette volonté énergique et continue, en ce courage, en ce labeur. Je répète ici ce pauvre mot simple de labeur, qui tant plaisait à Milosz et que je garde dans les lignes les plus précieuses qu'il m'ait adressées. Ce qui déconcerte le vulgaire dans l'Idée Fixe, c'est l'aspect élémentaire sous quoi elle se présente. Mais ce que le sage admire à son propos, c'est l'obstination avec laquelle celui qui en est possédé la porte à son terme. Et il admire du même coup la mystérieuse impuissance des hommes qui n'ont pas été capables de concevoir une pareille idée.

La *Comédie Humaine* aussi était un grand continent. Mon Dieu, la société au temps de Louis-Philippe, elle était là, elle se faisait voir. Un homme est venu, à qui, dans son enfance, ses parents disaient lorsque, par hasard, il énonçait quelque chose d'intelligent : « Qu'est-ce que tu racontes là, Honoré ? Il est impossible que tu aies compris ce que tu viens de dire. » Sans doute l'Idée Fixe le travaillait-elle déjà, et c'est pourquoi il paraissait si distrait. Ce fut quel-

que chose de bien simple, cette Idée Fixe : cela consista à faire des romans avec la société qu'il avait sous les yeux. Ce fut de découvrir le continent qu'il avait sous la main. Certes, l'exécution lui coûta beaucoup de travail et un formidable effort de volonté : mais placez-vous à l'intérieur de ce bloc d'énergie dont Rodin a fait le plus beau symbole du génie créateur humain, et, vous faisant ainsi prisonnier de cette fatalité, vous verrez que pour Balzac il n'y avait pas autre chose à faire et que toutes les étonnantes difficultés d'une telle conception étaient sa facilité. Ce à quoi il n'y a tout naturellement qu'à penser. Une fois qu'on est pénétré de sa pensée, on a raison, on est au cœur de la raison. Ce sont les autres qui ont tort, et l'on se sent pris de vertige devant le seul spectacle qui soit mystérieux en l'occurrence : à savoir l'aveuglement, l'obscurité, l'infinie imbécillité des autres hommes, de tous les autres hommes. Et comme Galilée, lorsque cette révélation mirobolante lui fut faite, on s'exaspère, on tape du pied, on s'écrie : « *E pur, si muove !* » C'était encore une petite évidence de rien du tout qu'il avait trouvée, celui-là. La terre tourne ! Mais bien sûr qu'elle tourne ! Personne ne s'en était rendu compte, personne ne voulait s'en rendre compte. Il avait encore fallu un original... Eh ! bien non, les originaux, les excentriques, les anormaux, les insensés, c'étaient les autres, tous les autres, tous ceux qui n'étaient pas Galilée et qui ne voulaient pas l'être, qui le condamnaient : et c'est bien là que gît la surprise. Dans cette ridicule incapacité où sont les hommes de voir l'évidence, de la rendre plus manifeste encore, de la soutenir toute une vie durant, de faire œuvre humaine en prenant conscience de ce qui se fait ainsi, de vouloir cet accomplissement, de s'y consacrer avec une passion exclusive, d'atteindre à la plénitude de l'exercice humain.

Les hommes singuliers, les hommes de génie, qui nous étonnent, mais ils ne sont pas autre chose que des hommes complets, des hommes pleinement hommes ! Ce que, en somme, chacun de nous devrait être. Ce rêve, que je hasarde ici, au fil de l'imagination, procure une étrange exaltation. Que ne ferait pas cette espèce le jour où elle ne serait composée que d'hommes singuliers ! « *Qué singular te deseo !* » « Combien singulier je te désire ! » C'est par ce cri que Baltasar Gracian ouvre son portrait du *Héros*, portrait idéal, figure exceptionnelle. Combien je nous désire tous singuliers ! Non point nous conformant artificiellement à un modèle, non point cherchant la singularité, mais tout facilement et naturellement singuliers, et à

la façon de ces très rares hommes que j'ai pu rencontrer et qui étaient si absorbés dans leur singularité que leur vue déplace notre étonnement, et que nous appliquons celui-ci au reste de l'humanité pour ne plus partager que l'aisance et la simplicité des hommes singuliers au point de nous croire nous-mêmes leurs compagnons. Ah ! cette ambitieuse illusion est meilleure que de se laisser aller au compagnonnage des autres, tous les autres, les extraordinaires hommes ordinaires qui n'agissent que par intérêt et vanité, ne s'entretiennent et ne vous entretiennent que de leur intérêt ou de leur vanité. Ils ne connaissent même pas le plaisir ! Car le plaisir est aussi une idée fixe propre aux hommes singuliers et qui mérite le plus absolu secret. Voyez Stendhal, cet autre original. Voyez avec quelle intense passion il jouit d'une heure d'amour ou d'une heure de musique, la savoure, la note dans ses carnets pour lui, pour lui seul, avec des mots dont il est seul à posséder le chiffre. Ce voluptueux, il possède les richesses de la terre. Elles font sa dignité, sa gloire et son délice. Les autres ont leurs petits soucis sordides et ne les connaissent pas, mais lui, il tient les richesses de la terre entre ses mains et n'a nul besoin d'en parler à personne. Qu'il est fier, qu'il est puissant, qu'il est homme ! Un roman de Léon Bloy se termine par ces mots : « Il n'y a qu'une tristesse, c'est de n'être pas des saints. » Ma foi oui, le grand malheur, c'est que nous ne soyons pas des saints, ou des hommes singuliers, des hommes passionnés, des héros, des génies, des poètes, des amoureux, des voluptueux, des hommes possédés de quelque Idée Fixe. « Enivrez-vous », dit encore Baudelaire. « Il faut être toujours ivre. Tout est là : c'est l'unique question. » Ce qui revient à dire : soyez donc des hommes, entraînez-vous à vouloir et à pouvoir tout ce que veut et peut l'homme, ayez constamment conscience et possession de votre pouvoir ; vous verrez comme, ensuite, tout est facile, comme tout s'enchaîne, comme l'évidence apparaît évidente et déroule ses conséquences ; il n'y a là aucun mystère, aucun prodige : on est, au contraire, dans le royaume même de la raison.

●

Je m'en rends compte aujourd'hui : ce que je vénérais, ce que j'enviais dans la personne de Milosz, c'était cette sage et raisonnable vieillesse. C'était cette longue durée d'une existence toute consacrée au plaisir intérieur, aux conquêtes de l'âme, à d'autres soins qu'à ceux de l'intérêt et de la vanité,

cette longue, inaltérable, obstinée durée d'une existence toute imprégnée de cette candeur que, par contraste, il faut bien appeler singularité. Mais il était bien le seul à ignorer cette singularité et le dernier qui pût s'en étonner. Il était au centre de son épaisseur et c'est cette épaisseur de vie, lentement formée et accrue, qui m'inspirait tant de respect. Un respect religieux, mais familier. Car cette épaisseur était si simple et si naturelle qu'il fallait pour la comprendre comme il convenait, la considérer avec simplicité et naturel. Je l'appelais prince. « Couvre-toi, me dit-il un jour plaisamment, Je te fais grand de Lithuanie. » Moi, je savais qu'il était prince. Lui, il n'avait fait toute sa vie que de vaquer aux affaires de son royaume, n'en ayant nulle autre à quoi s'occuper vraiment; et parvenu au bout de son règne, dans l'apparition des derniers matins où tout se résume, il levait sur les choses et les gens un front laborieux et serein. Il avait conservé des habitudes et des manies de son enfance, il en riait. Il riait souvent. Ses oiseaux lui donnaient beaucoup de souci. Quand il venait passer quelques jours à l'hôtel de l'*Aigle Noir* à Fontainebleau, il emmenait avec lui son oiseau favori dans sa cage. Les employés du chemin de fer connaissaient bien ce grand personnage maigre et correct, pareil à l'Ombre du conte d'Andersen ou à son mylord Spleen, qui posait sa cage sur le coussin du wagon. Dans sa chambre d'hôtel il accrochait la cage à la fenêtre et s'asseyait gravement à côté pour lire. Parfois il ouvrait la cage et laissait l'oiseau se promener dans la chambre. Mais il lui prenait des colères terribles quand l'oiseau, indocile et impertinent comme tous les oiseaux, se refusait à réintégrer la cage. Il avait fait toutes sortes de démarches pour obtenir du conseil municipal de Fontainebleau et autres pouvoirs compétents l'autorisation d'installer dans la forêt un abri avec une mangeoire pour les oiseaux. Il s'y rendait le matin et appelait les oiseaux. Chacun avait son appel. Pour les chardonnerets il sifflait le thème de l'oiseau de Siegfried. Pour les corbeaux il faisait : *croâ*, *croâ*, et les corbeaux accouraient. Tout cela était fort simple, et il se plaisait à d'interminables conversations avec les personnes qui ont aussi le goût des oiseaux, tels la baronne de Brimont ou Jean de Boschère. Il en aurait eu de bien savoureuses avec Saint François d'Assise.

Mais envers tous les gens avec qui rien de son ressort ne le liait, il montrait une parfaite courtoisie. Sans doute un sarcasme totalement désabusé entrait-il dans cette courtoisie. Il avait tellement le sens du ridicule et de l'inutilité de tout ! Mais il avait aussi assez

d'indifférence pour ne pas le montrer. Son orgueil était en son cœur aussi retranché que sa simplicité. Il se prêtait à la comédie en gentil comédien qu'il était, encore une fois en prince, en bon prince shakespearien qui paraît sur la scène, s'amuse en compagnie de Falstaff, fait trois petits tours et puis s'en va. Il était plein de grandeur, de politesse et de drôlerie. Bien le bonjour, prince ! Comment se porte Votre Solitude ? En contre-partie et en récompense de cette vaste indifférence qu'il mettait au jeu social, ses très rares amitiés étaient profondes. Car ses très rares amis, eux, le tenaient pour prince, le connaissaient, étaient dans le secret de son génie, et par conséquent lui donnaient autre chose que cette apparence de politesse : ils lui donnaient de l'amour. Et il répondait à cet amour par de l'amour. Sa solitude avait pour ces amis-là des délicatesses et des tendresses merveilleuses. Celles que peut donner une solitude passionnée, celles que peut donner le cœur d'un homme pleinement humain Il savait que ceux-là avaient pénétré l'intimité de sa nature exceptionnelle et s'y sentaient à l'aise, et y trouvaient un air de liberté, de pureté, de parfait accomplissement, et le remerciaient avec ferveur d'un si béatifique et comblant échange. Car tu le sais bien, n'est-ce pas, prince, nous sommes, parmi les habitants de cette terre, quelques-uns à t'avoir infiniment aimé.

JEAN CASSOU.

CAHIER SECRET

A LA MÉMOIRE DE GILBERT WEILL.

...Que je sois pauvre et nu...

SORTILEGE DU VIVANT

Sa mère à lui...

— « *J'ai élevé ton corps jusqu'au lit de la nuit,*
Au rêve exact des pierres douloureuses.
J'ai préparé le pain et le vin de ta mort.
J'ai disposé le temple autour de ton silence.

Maintenant je pressens aux pointes du désir
Un mot pouvant en toi contenir les étoiles.
Ta claire absence en moi célèbre ta louange ;
Ton sang revit dans la tige de l'eau.

O que le monde glisse au bord de mes mains nues !
Maintenant, maintenant, son grave écho demeure ;
Je connais le secret qui ne passera point.

La double voix de ton silence et de ma joie
Unit à la lisière de la nuit
Pluie, air et flamme en une rose impérissable. »

UNE ENFANCE DEMEURE

Je porte au cœur l'image ancienne et je revois
Disposé par l'enfant le signe de la terre.
Ciel vert. Fruit bleu. Et cette gloire en moi
Qui respire et brandit sa lumière.

La peine ou la douceur selon mes lois de feu
Je l'épuise ou la crée comme vague à la vague.
L'offrande et le refus font que le sang demeure,
Résumant vers un arbre unique l'étendue.

Et je passe avec l'onde et le fruit et la pierre ;
Et nuit et jour de longue solitude
S'éprouvent d'un sourire ou de pleurs indécis ;

Et je ne doute que l'enfance ne s'envole
Avec cette maison d'étoiles et de vent...
Mais un moment s'est penché son visage...

SAGESSE DE LA MORT

O ma secrète mort qui m'a toujours touché.
Au point le plus secret de ma présence,
O joyeuse que je salue dans ce matin
De mots prudents et d'extrême exigence,

O clair domaine élancé dans mes yeux,
Silence d'arbre adolescent gercé de fruits,
Rose immobile où bruissent et tournent les astres,
Viens répandre en mon nom ce reste de clarté !

Ce cri venu du plus grave sommeil
Porteur de sombres fautes et de gloires,
Claire onde de mes sables très obscurs

Dit bien que j'aurai cru l'effort de ton silence ;
Et que mes yeux déserts ont su garder
Le clair midi couché dans le tombeau.

DURER UN PEU...

Oh ! pouvoir que scintille un mot sur la poussière !
Durer un peu devant ces raisins et cette ombre...
Et que du long désir des morts naisse une pluie
Ou quelque signe sur la lèvre amère...

Que dans l'ombre des Dieux tu t'enflammes, caillou,
— sourire du roi mort — et que s'empare
Un cri de ce désert de dents
Dont nul refus puisse briser la joie terrible.

O que je sois un peu d'un exemple divin
La douceur attardée comme luit sur la rive
La main diminuée du voyageur,

Que par une parole tout fleurisse
Et ce pourrissement naïf soit pardonné
Dans un seul son de lumière immobile...

D'UN EGAL SOMMEIL

Dans les arcades de roseaux et de tilleuls
Naîtrait l'enfance avec la rivière et la lune,
Et ce lit frais d'oiseaux des nuits d'été ;
Et le sommeil me verserait une musique...

Tout deviendrait en cet échange d'innocence
Justesse et grâce prodiguées par les moindres d'ici
— Le pain, le sel, l'humble maison, l'amour,
Eternisés par l'étonnement d'être simples...

O dieu, dans ce sommeil longtemps porté
Ne se peut-il un tendre abri, comme jadis
L'enveloppement tiède dans ma mère ?

Abri de nulle mort... mais clarté suspendue
Entre naissance et rêve le plus grave
— Un fruit mûr jamais détaché...

L'INUTILE DESIR

Dieu pourrait tout ici... mais l'amour est-il né
Qui dans ma tête incrusterait la lyre ?
Car blanc et noir m'échangent... Jamais cœur croisé
Sans se rompre ne put toucher l'unique flamme.

Mes pauvres mains... la plus naïve de vos quêtes
Entraîne un fleuve d'ombre sur le mur...
Et quand demeurez-vous au bord de l'onde
Sans qu'un désir déjà la rende amère ?...

O nulle étoile, ici, ne consent à verser
Sur le dormeur désert le secret de sa gloire
Et dire : « Tes amours m'ont attirée... »

Vois : la compagne et l'ami diminuent
Dès que ta solitude se fait vraie...
Car nos gestes sont ceux-là mêmes des grands
[vents...

OSER SE VIVRE

Refais ce pauvre lit. Remplis la cruche.
Sur l'éblouissement du jour verse un rideau.
Et couche toi... Déjà ta mort chante en ta bouche ;
Ta solitude immobilise son anneau...

L'enfant savait. Au plus obscur de son envie,
Oh ! il savait une heure périssable
Brûler le sang des signes éternels.
Il découvrait et libérait des morts suaves.

Du bout du doigt rappelle ces magies,
Et que scintille en toi cette tendresse
Du cœur devenu pont entre terre et soleil.

Ose porter ta création et river une rose
En ta noire épaisseur et dire : oui !
— Entre deux eaux, la mort sur la vie se repose...

SA MERE A LUI

— « Et très longtemps ont travaillé
Nuit de pierres, nuit de racines,
Nuit brûlante d'œufs et d'étoiles
Et nuit du cœur gercé...

Et très longtemps ont murmuré
Battues de sang lourd et de souffles
Et les cris obscurs de ta lymphe
Avide d'être en moi et d'y mourir,

Sans que puisse un Acte
Permettre un triomphe naïf
Et le roc craquer en fontaine

Et toi surgir, pleurant...
Lorsque tu fus, soudain,
Et déjà tu me fuis... »

OPULENCE DE L'ETE

Eté, miel en torsade sur la terre
Sucre étouffant des fleurs; et tout défaille d'être doux
Et de mûrir sa fin délicieuse
Pour une main et une bouche fortunées...

— Recueille bien ta joie... Murmure son poème
Comme au bord de périr léger, puisqu'il connut
Des neiges et des vents une clarté sévère
L'ayant, d'ici porté jusqu'à chair nue...

La terre, imite-la... Sa soif gonfle le fruit,
Infuse au violier ses ailerons de sang ;
Et ton murmure sourd dans le jaune et le bleu.

Qu'il chante ! Il a congé. Puis, que sa grâce heureuse
Retourne vers l'enfant, l'alouette et l'iris
Y luire et en mourir pour mieux revivre...

L'ENCHANTEMENT

Réveille en nous, Seigneur, dans cette fin du monde
Ce jeune mort, clair annonciateur,
Colonne de l'été debout sur nos mains jointes
Avec l'exultation des danses devant toi.

Car de son arc qui n'est blessure qu'à la bête
Or et sel veulent ruisseler du plein-midi
Et d'un long trait piquer rose et oreille
Levant louange en paradis.

O que tout signe de vengeance et de faiblesse
Lève un palmier d'étoiles sur la nuit ;
Et que tout corps blessé tienne flamme et délice

Puisque cet ange, arme et vaisseau lancé sur nous
Exige que hauteur et grâce véridiques
Contre la mort par notre mort soient célébrées !

LUC-ANDRE MARCEL

MEMORIAL ESPAGNOL

AU TRIO DES QUATRE.

Séville, Vendredi-Saint.

Cette nuit du Jeudi-Saint, cette nuit culminante de la Semaine Sainte, nous irons tout droit vers la Macarena qui ne sortira de San Gil qu'après minuit. Il se peut que ma prédilection pour les Douloureuses m'ait dicté ce choix qui eût pu, aussi bien, se fixer sur le *Gran Poder*. Mais non ! J'ai désiré avant tout saluer la Macarena à la sortie de son église — et je me plais à voir dans ce vœu un signe inattendu de la Providence : une petite pluie d'orage s'est abattue sur Séville, peu après minuit, et la puissante *cofradia* qui préside aux destinées du *Gran Poder* a décidé cette chose extraordinaire : le *Gran Poder* ne sortira pas, on ne livrera point aux caprices du ciel la merveilleuse sculpture de Juan de Mesa, qu'aucun dais ne protège.

Rien de plus simple que de se rendre à San Gil : il suffit de se laisser porter par le flot unanime de la foule. Dans les petites rues illuminées, elle n'est encore ni compacte ni désordonnée ; il semble même qu'elle ait déjà adopté par anticipation, le pas processionnel, ce balancement régulier, cette discipline pour laquelle, en d'autres moments, elle n'éprouve aucune vocation. Mais, soudain, un remous, une halte improvisée, et chacun se plaque aussitôt contre le mur des maisons : voici les *armaos*... Ce sont les centurions de la Macarena, la garde prétorienne. D'un pas fringant et assuré, avec leurs cuirasses et leurs boucliers étincelants, sous leurs jolis petits casques empanachés de plumes blanches, les *armaos* — les *armés* — sont magnifiques de décision et d'anachronisme. Ailleurs qu'ici, on les croirait costumés pour un bal masqué. Ce soir,

ils jouent sérieusement leur jeu et lorsque, près de nous, une voix s'écrie à leur adresse : « *Adio, Julio César !* », ils accélèrent l'allure, agitent plus martialement leurs armes et jettent autour d'eux, sans nous voir, un regard chargé d'attendrissante conviction.

Minuit et demi : devant la porte de la Macarena, la foule déjà très dense, nous oblige à jouer des coudes afin de pouvoir avancer le plus près possible de l'église. Les portes de cette dernière sont encore closes. De temps en temps, il tombe du ciel qui s'étoile lentement quelques gouttes de pluie. Autour de nous, filles et garçons bavardent tandis que l'attente se prolonge. L'heure avance, et rien ne laisse encore prévoir l'événement. De temps en temps, d'une maison qui fait face à l'église, un projecteur ; on bat des mains. Parfois, un remous : des cagoules sombres sur le mur tout blanc de San Gil ! Fausse alerte. Il est déjà deux heures du matin, et la Macarena n'est pas encore sortie. Cependant, la foule ne marque aucune impatience : elle est, ici, pour attendre, elle attend ; cette nuit, elle ne peut avoir rien d'autre à faire.

2 heures 15 : un cri immense ! Les portes de l'église viennent de s'ouvrir, toutes grandes, et, dans le fond, voici le *paso*, arche de lumières immobiles. Est-ce un mirage ? Par moment, il semble se mettre en marche. Acclamations. Mais le *paso* n'a pas bougé.

Il ne pleut plus. Il fait bon. L'air porte de puissants effluves d'oranger. La nuit andalouse est belle, immense. On ne se sent pas vivre.

2 heures 35 : la *cruz de guia* vient de surgir, toute noire, en surimpression sur l'étincelant écran des cierges. La foule se porte en avant. Tous les cœurs battent ; tous les regards se tendent. On se tait... Quelques secondes encore et, soudain, gigantesque, irréel, le *paso* s'ébranle, emplit toute l'arche du porche. Des quatre coins de la place, des projecteurs entrent en action et de longs faisceaux de lumière viennent s'écraser sur la façade de San Gil qui, brusquement, éclate de blancheur. Lentement, le *paso* franchit le seuil : il danse. On devine que la manœuvre des *costaleros* est difficile. Enfin, le voici, hors de l'église, à quelques pas de la foule, comme immobilisé par elle. Il attend. Pas longtemps ! De toutes les bouches fusent tout à coup les mêmes cris, les mêmes prières, les mêmes déclarations d'amour. A côté de moi, une femme joint les mains, se signe, pleure de joie et jette dans le vide l'œillet rouge de ses cheveux. « *Que hermosa ! Que linda ! Que buena !* » Et une immense clameur porte jusqu'aux

pieds de la Macarena les mêmes mots : « Que tu es belle ! Que tu es jolie ! Que tu es bonne !... »

Puis, soudain, le silence. Nous attendions tous ce point d'orgue poignant, cette chute dans un autre monde. D'une fenêtre, là-haut, une *saeta* s'élève, s'épanouit, retombe jusqu'à nous, reprend le large. C'est une femme qui chante, presqu'invisible. Toute la nuit l'écoute et cette voix n'est faite que pour cette nuit, pour cette minute palpitante. Que dit-elle ? Les interminables vocalises de la *saeta* nous déchirent trop profondément pour que nous cherchions à comprendre. Il ne s'agit pas, ici, de comprendre, mais de vivre en même temps que cette femme toute la douleur et toute l'extase dont elle se délivre et qu'elle répand autour de nous. Le miracle ne dure que quelques secondes : une éternité...

Maintenant, les roulements de tambour s'éloignent, la foule se disloque. Là-bas, précédée et suivie par ses pénitents, protégée par sa garde prétorienne, la Macarena a disparu.

Un peu plus tard, une heure avant l'aube, nous devions la revoir dans Sierpes, cette rue de Séville qui draine tout le jour le sang le plus vif et le plus chaud de la cité.

Dans Sierpes, la Macarena est chez elle. On n'imagine pas une rue plus théâtrale que celle-là ; étroite, ici, plus large là-bas, dépourvue du moindre trottoir, elle n'arrête point de s'insinuer entre les boutiques, les bars, les cercles, frappant d'interdit tout ce qui roule : le jour et la nuit, Sierpes est l'exclusif apanage du piéton, du promeneur, du flâneur ; sa faune est celle de toutes les rues espagnoles — marchands de cravates, de cigarettes américaines, vendeurs de journaux, limpiabotas, aveugles débitant leurs billets de loterie — mais avec cet apport sévillan qui ne se définit pas. Il ne doit pas exister dans le monde une rue qui, mieux que celle-ci, résume la ville qui l'a fait naître.

Mais qui reconnaîtrait, ce soir, le visage de Sierpes ? Sa douce chaussée d'asphalte si entraînante sous les pas est presque vide ; le long des maisons, plusieurs rangées de chaises numérotées. La Macarena ne passera pas encore mais, déjà, on l'attend. Le plus sereinement du monde, du reste : les bars illuminés regorgent d'hommes debout autour du comptoir ; les femmes, assises sur leurs chaises, bavardent, grignotent des pâtisseries. Maintes boutiques sont ouvertes : la table est mise à l'intérieur, viandes froides et manzanilla...

Parce qu'elle a quitté San Gil avec une heure et plus de retard, la Macarena n'entrera dans Sierpes que dans quelques minutes. Pourtant, on la devine déjà ; dans la rue moins bruyante, les bars se vident ; aux balcons parés de leurs palmes toutes fraîches, des mantilles noires, des colliers, des diadèmes d'œillets rouges apparaîssent. Et, sans que nous nous en soyons aperçus, les chaises se sont peuplées autour de nous.

L'approche d'une procession, dans une rue comme celle-ci — une rue qui semble, de toute éternité, avoir été conçue pour elle — s'apparente à un phénomène atmosphérique. L'orage approche, l'air s'affaisse et s'alourdit brusquement ; le même masque fige tous les visages. On n'est plus qu'attente et silence.

Et La voici ! Ou plutôt non, car c'est d'abord toute l'armée de ses *nazarenos*, cagoule violette, tunique crème, un grand cierge blasonné à la main, de ses *armaos* de plus en plus convaincus sous leurs casques de plumes blanches mais qui, maintenant, défilent lentement, le bouclier sur le cœur. La rumeur rythmée des tambours est encore faible et, tous les vingt mètres, le *paso* fait halte pour repartir deux ou trois minutes après. Encore quelques instants d'attente, plus longs que tous les autres parce que l'on sait qu'Elle est là, toute proche, invisible, dissimulée derrière les détours capricieux de la rue.

Brusquement, à quelques pas, c'est l'Apparition. Je ne me souviens plus si, à cette seconde, un homme ou une femme a chanté ou non la *saeta* traditionnelle. Le *paso* monumental recrée autour de lui un tel silence que l'on n'entend plus rien, à peine le glissement feutré des *costaleros* sur l'asphalte encore adouci par la cire des cierges ou le roulement voilé des tambours scandant la lente marche de la procession. Plus rien, dans ce silence nocturne, que le mutisme solennel du *paso* dans une explosion de roses blanches, de lys et de fleurs d'oranger...

Beauté de la Macarena ! Une beauté faite femme, mère, vierge... Lorsqu'elle étale sous tous les yeux sa folie de couronnes, d'auréoles, de mantilles, d'écharpes, de colliers, de joyaux, comme l'on comprend soudain qu'un Sévillan puisse l'aimer comme une femme. Mais quelle femme la surpassera jamais en pureté, quelle autre lui opposera des trésors semblables aux siens ? Le Sévillan le sait : de toutes les Douloureuses, la Macarena, l'Espérance, est la plus aimée, la plus adorée, la plus pure et, parce qu'il en est ainsi, elle mérite d'être la plus jalousement et la plus excessivemenlt parée.

La voici devant moi. Que ne puis-je la toucher à travers les bouquets de fleurs et la haute rampe des cierges ? Le *paso* est immense et, à cet endroit, la rue s'étrangle : il faut se plaquer précipitamment contre le mur sinon nous serions emportés, écrasés. Mais le *paso* poursuit sa promenade aveugle : sous les rideaux de velours rouge, les *costaleros* ne peuvent rien voir. La vision ne dure que trois ou quatre secondes — mais cela suffit...

Les révélations sont toujours le fait imprévisible d'un miracle : le visage de la Macarena en est un. Grâce à lui, si humain et si tendre, nous avons deviné qu'au delà de cette ferveur quasi-charnelle qui fait que l'on tutoie une Douloureuse, qu'on pleure ses larmes et qu'on les boit, qu'on tient entre ses bras le Christ rédempteur comme l'on tiendrait son enfant mort, il y a ce culte de tout un peuple pour une Vierge, une Marie, Mère de Dieu, qu'il a sculptée à sa propre image et à sa propre mesure. Ici, la Religion parle à son Dieu comme l'on se parle à soi-même. Ni le Christ, ni la Vierge n'ont encore accédé au Paradis : cet homme et cette femme qu'ils sont encore, saturent toujours de leurs larmes et de leur sang cette terre espagnole qui, plus que toute autre, est la leur. Il semble que la divinité et la transfiguration n'interviendront que plus tard.

Pourquoi la prodigieuse floraison des Vierges espagnoles — de la Pilarica à la Guadalupe — s'épanouit-elle, à Séville, dans la Macarena, l'Espérance, qui les rassemble et les réunit toutes ? Pourquoi les mille visages de la foi espagnole aboutissent-ils à celui-ci, à cette apothéose, à ce dais de lumière, à ce singulier théâtre ambulant qui oscille sur lui-même, vibre et résonne de tous ses cristaux, frissonne de tous ses ors, de tous ses joyaux, soudain habité par une présence, la plus sainte, la plus adorable et toujours la plus accessible, et la plus familière ? A Saragosse, la Pilarica minuscule, n'abandonne jamais sa niche, comme la Guadalupe à peine un peu plus grande qu'elle. Mais à Séville, la Macarena et toutes ses sœurs douloureuses sont autant de femmes d'humaine stature : on leur parle, on les touche ; on les promène toute une journée, toute une nuit à travers les rues ; on brode dans l'anonymat leur inimaginable manteau de cour, cette longue coulée rutilante, cet acte de foi ; on cueille pour elles les roses blanches, les lys, les *azahares* dont on fera ces tapis, ces bouquets ; on allume, un à un, les cierges qui illuminent leur visage — ce visage semblable à celui de tant de femmes espagnoles, pétri et endolori par le dévouement, les épreuves et l'aveugle fidélité...

Mais avant tout, ce visage est celui de la Pureté Nous atteignons, ici, le grand mystère de la religiosité sévillane. Sur toutes ces lèvres qui le murmurent, le mot « Pureté » — « Pureza » — change aussitôt de signification et de profondeur. Il devient brusquement ineffable. Il figure et interprète à sa manière un des plus beaux mystères de la foi catholique : celui de la Conception immaculée. Mais dans le dogme sévillan de la Pureté, l'homme conserve sa part et ne renonce pas à sa condition : c'est de la fusion permanente de l'humain et du divin, de l'union du ciel et de la terre que ce dogme est né. Interprétation toute personnelle, certes, et spécifiquement sévillane ! Mais c'est grâce à elle que l'on peut déceler le secret de cette ferveur intense et passionnée, charnelle et familière, de ces statues de bois qui ne symbolisent la divinité que si elle subit inexorablement les douleurs terrestres. « Le Sévillan considère le dogme de la Pureté comme la plus grande fête spirituelle de son cœur », a écrit Joaquin Romero Murube.

...La vision de la Pureté s'est évanouie au fond de la rue. Trompettes et tambours pendant quelques secondes encore. Puis Sierpes retrouve son visage : le jour va bientôt se lever.

Je comprends enfin, ce que, à la première page de son *Idearium español*, Angel Ganivet voulait signifier lorsqu'il écrivait ces lignes, dans son exil consulaire d'Helsingfors :

« Tandis que je méditais sur la passion avec laquelle en Espagne, on a défendu et proclamé le dogme de l'Immaculée Conception, il m'est souvent arrivé de penser que, dans le fond de ce dogme, il devait exister quelque mystère qui, par d'occultes chemins, rejoignait le mystère de notre âme nationale ; que, peut-être, ce dogme était le symbole, symbole admirable ! de notre propre vie, dont nous n'atteignions la vieillesse qu'après un long et pénible labeur ; comme une femme qui, attirée par une irrésistible vocation monastique, mariée contre son gré et devenue mère par devoir, s'apercevrait à la fin de ses jours que son esprit est étranger à son œuvre et que, dans les fils de sa chair, l'âme seule continuait, ouverte comme une rose mystique aux idéaux de la virginité ».

Dimanche de Pâques

Hier soir, ou plutôt cette nuit, entre une heure et six heures du matin, au premier étage de *La Marina*, petit café du paseo Colon, soirée gitane, « cuadro flamenco » d'un *castizo* authentique. Tout cela nous est offert par Don Alberto Puig Palau, riche Catalan, grand protecteur de tous les gitans de Séville et de Grenade, un peu gitan lui-même.

Cinq heures durant, orgie de *flamencos* et de *zapateados*, de guitare et de manzanilla... Il y avait là Maria Amaya, *la Pinilla*, cousine germaine de Carmen Amaya, belle et opulente jeune fille brune, aux lourdes paupières tombantes, qui a dansé pour nous innombrablement avec le même voluptueux *meneo*, les bras au ciel, dans un orage de claquements de mains, ne regardant personne, les traits figés dans un énigmatique sourire. Dans un coin, Pastora Imperio, qui fut une grande *cupletista*, et qui est maintenant une fort vénérable dame...

Trois hommes donnaient la réplique à la Pinilla, dont un jeune garçon de quinze ans, virtuose prodigieux du *zapateado :* un râclement de guitare et, soudain, comme projeté par un ressort, il bondissait au milieu de la salle, cambrant la taille à l'extrême, le visage grave, piaffait, frappait le sol d'une grêle de coups de talons, mêlait et démêlait ses jambes, dans la rumeur grandissante des claquements de mains, des encouragements de ses camarades — puis, brusquement, sans qu'on sache pourquoi, s'arrêtait net, retournait s'asseoir comme un petit garçon bien sage.

Trois *cantaores*, et celui que j'ai préféré aux autres, un garçon d'une vingtaine d'années, je l'ai sur-le-champ baptisé le Douloureux. Ni beau ni laid, mais un visage las, mélancolique, de pauvres petites épaules étroites, un corps maigre et osseux. Il a chanté un nombre infini de *coplas*, toutes d'une tristesse, d'une amertume indicibles. Au début, encore qu'il ne se fît point prier, il n'en chantait que deux ou trois à la suite les unes des autres, les yeux clos, le visage tendu, un peu grimaçant, une main contre sa poitrine, l'autre posée sur le genou du guitariste. « *Ole ! Canta como tu sabes !* » clamaient la Pinilla, Pastora Imperio, les danseurs, dès qu'il entamait une *copla*. Mais, avant même qu'il eût jeté le dernier vers, dans une sorte d'étranglement, de halètement, c'était une explosion de cris, d'applaudissements... Vers trois ou quatre heures du matin, après

qu'il eût vidé force *chatos* de manzanilla, le Douloureux devint intarissable. Nous l'entourions, mais lui, les yeux toujours clos, assis sur sa chaise, collé contre le guitariste qui n'arrêtait pas de râcler ses cordes et de l'encourager de la voix, ne voyait ni n'entendait personne : il chantait, improvisait *coplas* sur *coplas*, et ces dernières devenaient de plus en plus désolées, déchirantes, amères, tragiques. Il y était toujours question de sa *madre* et, aussi, d'une femme inconnue, infidèle, mariée à un autre. Parfois, l'on ne savait plus à laquelle des deux il s'adressait en gémissant. Il évoqua même, à un certain moment, la Vierge de l'Espérance — non point la Macarena, mais sa rivale, celle de Triana. Sa voix, déjà rauque, essoufflée, prête à se rompre à force de fatigue, n'en pouvait plus, et je ne sais où il trouvait encore la force d'enrouler autour de chaque vers, de chaque mot les plus invraisemblables vocalises, ces fusées de notes qui escaladent comme un défi les tonalités les plus complexes. Le guitariste, lui, imperturbable et silencieux, jouait toujours.

Antequera, mardi 11 Avril.

Dimanche soir, adieux à Séville. La nuit était belle et tiède. Nous avons roulé doucement à travers le parc Maria-Luisa. J'aurais aimé revoir la romantique gloriette de Gustave-Adolphe Becquer... Le jeune D..., au seul nom du poète, a récité quelques-uns de ses vers. Halte dans les jardins d'une *venta*, en face d'une autre où des gitanes dansaient — guitare et castagnettes — dans un tourbillon de châles et de longues jupes à volants.

Pendant quelques secondes, sous les arbres, dans le parfum des roses qui affluaient de tous côtés, j'ai perdu soudain tout contact avec le monde extérieur dans une sorte d'évanouissement total de la conscience. Je ne dormais pas, je ne rêvais pas ; je sais que je fixais la profondeur des branches immobiles au-dessus de ma tête et que bientôt, mes regards s'y noyèrent. Je ne cherchais même plus à savoir où j'étais puisque, d'un seul coup d'aile, j'avais été emporté dans un autre monde, dépouillé de moi-même mystérieusement... Je ne sais qui, sans le vouloir, a rompu le charme en prononçant le nom de Séville. Je suis retombé sur la terre mais l'enchantement n'en a pas été pour autant détruit.

A une heure du matin, seul, je rôdais encore dans Sierpes. Au Café Madrid, j'ai bu mon dernier petit verre de manzanilla sévillan...

Grenade, mercredi 12 avril.

Il pleuvait toujours lorsque nous avons traversé Grenade, nous dirigeant vers le Parador installé dans l'ancien couvent San Francisco, tout à côté du palais de Charles-Quint, dans l'enceinte même de l'Alhambra. Après le déjeuner, il faut s'inquiéter des chambres : Grenade est envahie par les touristes qui rentrent de Séville. Les *botones* du Parador téléphonent un peu partout. Enfin, au Victoria, on nous promet de nous loger. Nous sommes sauvés.

L'après-midi, visite de l'Alhambra. Sous le ciel gris, ardoisé, la chaude coloration des murailles et des tours se fait plus violente ; elle tourne à l'abricot trop mûr. On dirait d'une chair cuivrée, comme on en rencontre ici, et qui sent le Maure. Dans l'Alcazaba, du haut de la tour de la Vela, massive, avec la cloche des Rois Catholiques qui sonne chaque année, le 2 janvier, pour commémorer l'anniversaire de la prise de Grenade, le paysage est d'une angoissante grandeur : là-bas, les cimes, les flans enneigés de la montagne que de gros nuages dissimulent par endroits et, sous nos yeux, la plaine, d'un beau vert sombre sur laquelle, parfois, le soleil laisse traîner une longue main d'or...

Que dirais-je du palais ? Je l'ai retrouvé tel quel, plus beau que jamais...

...Pluie encore, après le dîner. Les rues sont lugubres, désertes ; on se croirait à Bordeaux. Nous nous réfugions au bar du Victoria où le *mozo* me sert un efficace manzanilla. Regrets de Séville...

Grenade, jeudi 13 Avril.

Jardins du Generalife. — J'ai entendu toutes les voix de l'eau, de l'eau qui danse, de l'eau qui court, de l'eau vivante et prise au piège et qui dévale et qui se perd pour retomber, épanouie, sur les cyprès.

Une folie de jardins, et les fleurs les plus simples : les roses, les géraniums, les pensées, les giroflées, la chute en grappe des glycines, les orangers en fleurs qu'une pomme d'or illumine, joue à joue contre une autre, verte. Là-bas, la longue galerie de cyprès noirs et verts taillés en forme d'arche, murailles ajourées ouvertes sur l'Alhambra à mesure d'homme, à portée de la main...

A l'eau qui court, ma solitude,
Que n'as-tu jamais demandé
Le nom de cette multitude
Où l'autre en toi s'est regardé ?

Après-midi. — Deuxième visite à l'Alhambra. Coups de soleil, un soleil, blanc, métallique, qui s'écrase partout où il peut. La Cour des Lions en est embrasée, éblouie : toutes ses colonnes jouent avec la lumière et l'ombre. Dans la Cour des Myrtes, le miroir d'eau reflète le silence. Toutes les murailles, toutes les tours rutilent. Invasion odieuse des touristes.

•

Je me suis étonné moi-même de la quasi-indifférence avec laquelle, hier et aujourd'hui, j'ai revu l'Alhambra, et je ne sais comment l'expliquer. Certes, tout me séduit dans ce palais, ces jardins, cet ombreux patio de Lindaraja dont le jet d'eau — le plus beau du monde — rivalise d'élan avec les hauts cyprès qui l'entourent, ce Peinador de la Reina ouvert à tous les souffles de la *vega*. Mais je n'éprouve plus à leur endroit le moindre sentiment exaltant, le moindre vertige qui annonce chez moi l'ivresse du dépaysement — rien qui pourrait comme naguère me dicter des pages semblables à celles que j'écrivais il y a quinze ans. Et cependant, à cette époque, n'avançais-je pas que « le poème de l'Alhambra est maintenant intraduisible » ?

Je tente désespérément de me persuader que je ne suis pas complètement responsable de ce silence en moi, de cette sécheresse, de cette *absence*. Qui sait ? N'ai-je pas épuisé toutes mes ressources émotives et sentimentales à Séville, durant les processions, au cœur de cette saturation religieuse ? Là-bas, malgré les apparences, tout restait vivant, passionné, exténuant à l'extrême. Ici, perdu dans cette féerie d'arabesques, il ne me reste peut-être rien, je n'ai rien à opposer à ce décor.

Car tout cela n'est plus, à mes yeux, qu'un décor. Parce que les charmes de ce palais n'existent qu'en fonction de ceux que nous lui prêtons, parce qu'il se livre à nous trop simplement, trop librement, parce qu'il ne peut plus meubler sa solitude que de notre présence (et encore lui est-elle étrangère !), je puis encore supposer que les choses qui me résistent, qui se dissimulent derrière le mystère qu'elles impliquent sont, désormais, les seules capables de m'émouvoir et de me posséder. Il y a quinze ans, je savais encore m'abandonner : j'étais jeune, et ma jeunesse se confondait sans doute avec celle de cet Alhambra, dans lequel, chaque

matin, j'allais errer sans arrière-pensée, sans exigences intérieures, sans d'autres buts que ceux de n'en avoir point. C'est ainsi, du reste, qu'il faut pénétrer dans ce palais de stuc ; n'être qu'un regard, qu'un désir en face de cette célébration permanente de la chair. La tentation de l'immédiat est ici, tellement forte, que notre propension à la facilité, à la paresse y découvre sur-le-champ sa propre justification. L'Alhambra ne cesse de nous flatter.

Que lui manque-t-il, aujourd'hui, pour qu'il m'émeuve ? Ou bien que me manque-t-il à moi, tandis que j'écoute sans l'entendre son monologue voluptueux ? Comment dois-je interpréter mon propre silence ou, tout au moins, celui de toutes les voix de ma jeunesse ? Ma jeunesse est-elle morte puisque je répugne désormais à m'abandonner à un sortilège, qu'il me faut, coûte que coûte, d'autres décors, l'ascétisme d'un Escorial, par exemple, pour que je me reprenne et me retrouve ?

Je n'ose répondre.

Fin d'après-midi chez les gitans, dans la *cueva* de Maria Amaya, la Pinilla de Séville.

Au 26 du Camino del Monte, dans un groupe multicolore de gitanes en fleurs, voici Paca Fernandez Amaya, mère de Maria, tante de Carmen. C'est une gitane mûrissante, un peu grasse mais qui danse encore. Elle porte une ample jupe rouge à gros pois blancs, un châle à longues franges croisé sur la poitrine et elle a piqué des giroflées mauves dans l'ébène luisante de ses cheveux. Comme nous venions voir la Pinilla, comme don Alberto est notre ami, nous ne sommes plus traités en touristes : en l'absence de sa fille, Paca Fernandez Amaya va nous faire les honneurs de la *cueva* de Maria, au 100 du Camino del Monte. En cours de route, des gitanes nous sollicitent, parées comme des reines d'Egypte ; d'un mot, notre hôtesse leur explique la situation : nous connaissons la *niña*, tout rentre immédiatement dans l'ordre.

Dans la *cueva* de Maria Amaya, *cueva* de luxe, tout est blanc, d'un blanc cru. Trois pièces : une salle à manger, une chambre, une cuisine. Deux servantes. Dans la salle à manger, Paca Fernandez Amaya commente pour nous les innombrables photographies accrochées aux murs — les murs qui sont, ici, taillés dans le roc, grumeleux, et qui, au-dessus de nos têtes, forment une voûte toute constellée de minuscules stalactites. C'est un authentique album de famille que nous feuilletons : Carmen, Maria, tous les Amaya du

Sacro Monte, toutes et tous plus beaux les uns que les autres, tous bronzés comme des médailles, tous marqués par le sceau de cette race qui, dit-on, possède du sang de roi dans les veines. Près de la porte, protégée par un rideau de tulle que le moindre souffle soulève, une grande affiche : la Pinilla...

L'intérieur de la *cueva* est charmant : n'étaient la blancheur des murs et le fait que nous nous trouvons dans une grotte, on se croirait chez de braves petits bourgeois vidant leurs rentes dans quelque paisible sous-préfecture française. Dans un coin, la machine à coudre et le poste de radio, l'un et l'autre sagement recouverts de housses taillées dans un tissu fleuri ponctué de boutons-pression. Tout brille, tout est net dans la *cueva*. La maman de Maria n'en est pas peu fière : c'est la plus confortable de tout le Sacro Monte, et la seule qui soit éclairée électriquement. Avec orgueil, elle désigne du doigt la grosse suspension de cuivre pourvue d'ampoules électriques. Elle nous assure encore que, dans cette grotte, les saisons n'existent pas : il n'y cesse d'y régner la plus égale des températures, qu'on ruisselle de sueur ou qu'on grelotte, à Grenade, sous le vent glacial de la sierra.

Nous buvons maintenant un exquis breuvage : un petit vin blanc, très sec, très dur, tout pétillant à cause de la *gaseosa* que Paca Fernandez Amaya lui a adjoint. La réception tourne de plus en plus à la visite familiale. Nous parlons tous à la fois. On nous présente des enfants qui entrent, qui sortent — encore des Amaya — et celui-ci, dix ans, beau comme un ange noir, rêve d'être torero... On ne s'en irait plus.

Lorsque, tout de même, nous nous retirons non sans avoir promis de revenir, non sans avoir entendu Paca Fernandez Amaya nous assurer à plusieurs reprises qu'« ici était notre maison », un jeune homme, à moitié endormi, surgit de l'ombre, ombre lui-même, tant il est ténébreux. Présentation, serrement de mains. C'est un neveu, un Amaya de plus, qui a dansé toute la nuit, et le voilà qui se lève : il n'est guère que six heures du soir...

Lorsque nous franchissons le seuil de la *cueva*, deux gardes civils à cheval, sombres et dignes dans leurs grandes capes, patrouillent sur le petit chemin. Là-haut, dans un ébouriffement indescriptible de cactus, des gitanes de toutes les couleurs attendent, impassibles, les amateurs de *zambras*. La lumière est fine et dorée. De l'autre côté, en face de nous, les *torres bermejas*, les tours vermeilles de l'Alhambra, les fins cyprès du Generalife, toute une gamme de coloris que la fin du jour

apaise : en cette minute, nous vivons un authentique poème de Federico Garcia Lorca...

Au retour, Paca Fernandez Amaya ne nous accompagnait plus et ne nous protégeait plus. En un clin d'œil, le Camino del Monte s'est transformé en une nuée d'enfants qui s'est abattue sur nous, la main tendue, changeant brusquement de visage pour tenter de nous apitoyer, reniflant, s'accrochant à nos basques criant tous ensemble : « *Que simpatico ! Que guapo !* », et d'ajouter tout aussitôt : « *Dame una perrita !* » ou bien : « *Un cigarillo para mi papa !...* » Ainsi avons-nous épuisé en *limosnas* notre provision de petits sous, vidé nos paquets d'*Ideales*. Mais les enfants à qui nous jetions des cigarettes « pour leur papa » couraient, ventre à terre, les leur apporter.

Egaré dans cette fourmilière piaillante, un petit enfant encore en robe, tout rose, tout en cheveux blonds, bousculé par ses camarades, les suivait silencieusement. On eût dit d'un Saint Jean. Lorsque nous voulûmes lui donner des sous, il éclata en sanglots et, s'entravant dans les plis de sa longue robe, il s'en fut, tout seul, en pleurant toujours.

Si, hier soir, les rues de Grenade étaient lugubres et désertes sous la pluie, ce soir, le beau temps et le ciel étoilé les réveillent. Mais nous fuyons rapidement les grandes artères anonymes pour aller errer à l'aventure dans l'Albaïcin. Tout de suite, c'est le dépaysement total mais, pour ma part, je retrouve à chaque pas, à chaque angle, le décor d'Ibiza : des rues étroites qui serpentent, qui montent, redescendent, se perdent dans des perspectives qui changent sans cesse et se détruisent mutuellement. Autant de décors pour un théâtre qui consentirait enfin, à n'être point théâtral. Car rien, ici, en dépit des apparences, n'est moins théâtral que ce vertige de rues qui s'ordonnent sans le savoir, se désagrègent, s'entrelacent, se coupent, se recoupent, s'entretuent, ressuscitent, escaliers, montagnes russes, dans un déséquilibre qui est peut-être le comble de l'équilibre. Les ombres muettes qui nous croisent s'arrêtent à quelques pas derrière nous et ne poursuivent leur chemin que lorsque nous reprenons le nôtre. Sur tout cela, la lueur jaune et avare de rares réverbères, de ces réverbères dont seules les rues espagnoles conservent encore, intacte, la tradition — le réverbère cher à Ramon Gomez de la Serna, avec son gros numéro dans un coin, comme une taie lumineuse sur l'œil...

LOUIS EMIÉ.

PETIT GLOSSAIRE

GRAN PODER : *Jesus del Gran Poder (Jésus du Grand Pouvoir). L'image la plus vénérée de Séville avec la Vierge de l'Espéranca (la Macarena). Le « Gran Poder » est l'œuvre du sculpteur sévillan Juan de Mesa. Il appartient à une des plus puissantes « cofradias » (confréries) de la ville et l'on peut le voir dans l'église de San Lorenzo. Pendant la Semaine Sainte, le « paso » du Gran Poder sort de celle église dans la nuit du Vendredi Saint, un peu avant celui de la Macarena.*

CRUZ DE GUIA : *La croix conductrice. En tête de chaque procession (et une procession peut comprendre deux ou trois « pasos » selon la confrérie dont ils dépendent), on aperçoit tout d'abord la « cruz de guia », portée par un pénitent. Elle est le plus souvent en bois incrusté ou non de matières précieuses.*

PASO : *Chacun des événements remarquables de la Passion du Christ. Comme chaque « paso » représente un de ces événements, par extension, le mot « paso » signifie la monumentale plateforme sur laquelle figurent, grandeur naturelle, les personnages de la Passion.*

On distingue quatre sortes de « pasos » : les « pasos de misterio » (les « pasos » de mystère) : telle ou telle scène de la Passion ; les « pasos de Nazareno » (les « pasos » de Nazaréen) : le Christ sur le chemin du Calvaire, portant la croix. (Le « paso » du Gran Poder est un « paso de Nazareno ») ; les « pasos de los Calvarios » (les « pasos » de Calvaires) : Le Christ sur la Croix. (Le « paso » du Cachorro est un « paso » de los Calvarios ») ; enfin, les « pasos de las Dolorosas » (les « pasos » des Douloureuses) : la Vierge Marie. Ces derniers « pasos » sont toujours surmontés d'un dais et illuminés de cierges, alors que les « pasos » de Nazaréen ou de Calvaires sont pourvus de lanternes ou de lampadaires. La grandeur des « pasos » varie selon les images ; les plus imposants sont les « pasos » de mystères qui comportent presque toujours un certain nombre de personnages. Les « pasos » sont transportés par les « costaleros » (voir ce mot).

Les processions de la semaine sainte ne totalisent pas moins de quatre-vingt dix « pasos ».

COSTALEROS : *du mot « costal », sac et, en Andalousie, portefaix. Les « costaleros » qui transportent les « pasos » portent un sac de grosse toile ou une couverture de laine sur la tête ; sac ou couverture roulés en bourrelet sur la nuque. C'est sur ce bourrelet que les traverses de bois qui tapissent le plafond intérieur du « paso » viennent s'appuyer. On compte, en général, quarante ou cinquante « costaleros » par « paso ». Comme ils sont littéralement emprisonnés derrière les rideaux de velours qui tombent de chaque côté du « paso », ils doivent strictement obéir aux ordres du « capataz » (contremaître), lequel précède étroitement le « paso ». A l'avant de ce dernier, on aperçoit une sorte de petit marteau. Le « capataz » en joue rituellement pour remettre la procession en marche, après une halte. En même temps, il donne un ordre ; cet ordre est répété par chacun des « costaleros » à l'intérieur du « paso ». Mais, dans la « technique » d'une procession, les ordres ne sont pas toujours les mêmes selon qu'ils s'adressent aux « costaleros » de gauche ou de droite, de l'avant ou de l'arrière. Ces derniers doivent alors « traduire » l'ordre donné. L'étroitesse de certaines rues sévillanes (Sierpes, par exemple) rend particulièrement difficile les manœuvres des « costaleros », de*

même que la sortie ou l'entrée de certaines églises. La plus difficile consiste, lorsque le « capataz » s'écrie : « Sobre los pies ! » (« Sur les pieds ! »), à ne point lever ces derniers, de glisser sans à-coups sur le sol dans une sorte de piétinement sur place particulièrement exténuant.

C'est au « capataz » que revient le privilège de choisir lui-même ses hommes et de jauger leur résistance musculaire. Les plus grands sont toujours placés à l'avant du « paso » afin d'imprimer aux images l'inclinaison idéale. Les « costaleros » se recrutent presque toujours parmi les ouvriers du port de Séville. Ils sont payés en espèces et en nature.

SAETA : *Dans le « cante jondo » (le chant profond), la* saeta *occupe une place toute particulière. On ne la chante que durant la Semaine Sainte, au passage des processions, lorsqu'elles sortent des églises ou qu'elles y rentrent. Hommes et femmes improvisent alors des « saetas ». C'est, a écrit Luis Ortiz Muñoz, « le solo lyrique du peuple ». La « saeta » se chante « à nu », sans accompagnement. Dans la fameuse « saeta » enregistrée par la Niña de los Peines, on entend des tambours et des cornets. En réalité, ces tambours et ces cornets sont ceux qui accompagnent le « paso » et non la chanteuse. Ils ne constituent ici qu'un fond sonore.*

NAZARENOS : *Pénitents. On compte, dans Séville, un grand nombre de confréries de pénitents. Chacune possède ses règles, son église, ses « pasos ». La couleur des cagoules et des tuniques des pénitents varie selon la confrérie à laquelle ils appartiennent, et aussi selon la place qu'ils occupent par rapport au « paso ». Les pénitents appartiennent à toutes les classes de la société sévillane. La célèbre « Confrérie du Silence » (San Lorenzo) compte parmi elle les membres les plus blasonnés de l'aristocratie — voire de grands toreros.*

MACARENA : *La Vierge de l'Espérance, à l'église de San Gil (car il existe une autre Vierge de l'Espérance, à Triana, celle des gitans et sa rivale). « Macarena » serait le nom d'une princesse arabe, mais Luis Ortiz Muñoz, dans son « Pregon de la Semana santa » donne une étymologie très poétique de ce mot : Selon lui, « macar » signifie « bonheur » ou « félicité » dans un de ces langages importés en Andalousie par les Grecs ou les Romains ; « ena » ne serait que la survivance d'un vieux suffixe ibérique marquant la possession. Ainsi donc, « Macarena » signifierait :* possession de la félicité.

AZAHARES : *Fleurs d'oranger.*

CASTIZO : *Pur, sans mélange ou, mieux encore, ce qui est typiquement, uniquement de la plus pure essence espagnole. (Dans mon livre « Espagnes », pages 25 et suivantes, j'ai essayé de donner du mot « castizo » une définition aussi psychologiquement exacte que possible. La langue espagnole et son vocabulaire diffèrent en ceci des nôtres qu'un mot — fût-il le plus visiblement abstrait — se rattache toujours à un élément concret, vivant, palpable. Point de ces mots qui, selon la formule de Jules Guesde, ne sont que des « grues métaphysiques » — ou des mots « perroquets », comme Paul Valéry les qualifiait. Un mot espagnol sent toujours la chair, le sang, la sueur, voire...).*

MENEO : *Littéralement, remuement. Dans les danses gitanes ou andalouses, le « meneo » est de première importance. Il imprime au corps de la danseuse son rythme spécifique. Le « meneo » s'apparente quelque peu à la danse du ventre des Mauresques. C'est à l'éloquence de son « meneo » que l'on juge une danseuse gitane.*

CUPLETISTA : *Chanteuse de « couplets ». Exemple : Raquel Meller.*

CANTAORES : *Chanteurs, en andalou. L'Andalou, on le sait, ne prononce pas certaines lettres : le « d », le « j », le « r » et le « s » à la fin des mots ; le « c », qui se blaise en castillan, devient, en Andalousie, un « s ».*

COPLA : *Le petit poème que les « cantaores » improvisent dans le « cante jondo ». Le nombre des vers, la forme et l'esprit d'une « copla » varient selon son genre et son lieu de naissance (séguidillas, malagueñas, granadinas, etc...).*

CHATO : *Camus, mais aussi, dans le langage courant, un petit verre.*

VENTA : *Auberge. Dans les environs de Séville, on rencontre la fameuse « Vente de Antequera ». On s'y rend en foule dans l'après-midi du Samedi Saint (» Sabado de Gloria ») afin d'y voir les toros qui seront « lidiés », le lendemain, à la corrida du Dimanche de Pâques.*

BOTONES : *Groom. Parce qu'un groom a toujours beaucoup de boutons sur sa veste.*

MOZO : *Garçon (de café). On dit aussi « camarero ».*

CUEVA : *Grotte. Les Gitans du Sacro Monte, à Grenade, habitent dans des « cuevas ».*

GASEOSA : *Limonade.*

PERRITA : *Un petit sou. Parce qu'autrefois les sous étaient ornés d'un lion, que ce lion ressemblait à un chien ou une chienne et que chienne, en espagnol, se dit « perra ». Une « perra » : un gros sou ; une « perrita » : un petit sou.*

LIMOSNA : *Aumône.*

ZAMBRA : *Littéralement, tapage Par extension, un spectacle gitane, un « cuadro flamenco », au cours duquel, il va de soi, que l'on fasse beaucoup de tapage (guitare, castagnettes, chants, claquements de mains, « zapateados », etc.). Les gitans de Grenade vivent uniquement des « zambras », de leurs danses, du spectacle qu'ils en donnent aux étrangers. C'est une industrie comme une autre. Il existe une sorte de tarif syndical : 50 à 70 pesetas par personne, tous frais compris, c'est-à-dire taxis, manzanilla,* fiambres *(viandes froides). Les hôtels de Grenade organisent presque chaque soir des « zambras » au Sacro Monte. On peut s'en méfier : ces « zambras » manquent parfois d'abandon et sont souvent sophistiquées pour les besoins d'un pittoresque un peu suspect.*

« IDEALES » : *Actuellement, les cigarettes en vente libre en Espagne, papier maïs, tabac très noir et d'un prix dérisoire.*

Le *Mémorial Espagnol,* dont nous publions ici des fragments, paraîtra en entier chez René Rougerie, à Limoges, dans la Collection « Promenades en Liberté », avec des photographies de l'auteur.

NOTRE AMOUR

Avec le soir, suivant des yeux les autos maraudeuses dans l'air chargé d'épices, je pensais au bruit de tes pas qui t'annonçaient et t'apportaient

quand, minuit et nue sous ta fourrure, enfin, tu as ouvert la nuit comme un fruit

Parée des constellations de la ville tu es venue et m'as choisi, chaste et pauvre. Je n'ai qu'un amour à t'offrir

Mais mon amour est un poème fluide et le monde entier se penche avec lui dans le sens du voyage et ce poème c'est ton corps de femme

Il est la neige du feu, le déluge du vent, la dent de l'automne. Belle conventionnellement puisque tu es là. Et tout ce que je vaux ne vaut pas un seul de tes cheveux.

L'instant de surprise abolit la ville. Ton visage est nu, tes mains sont nues, ta robe est nue.

C'est le vent qui a traversé la prairie, c'est la nuit, c'est le jour, je ne sais plus.

C'est un couple désert dans une ville déserte où chacun depuis tant d'années s'est jeté à la nage pour arriver au rivage de l'autre. Nous sommes inconnus.

La terre vue de loin s'éloigne, ses refrains nostalgiques, le lieu où nous n'aborderons plus.

Nous sommes, mon aimée. Nécessaires et précieux. M'entends-tu dans la nuit du large où se tiennent les hautes vagues pleines de respect.

Je te vois. Il fallait vaincre cette résistance intérieure, molle, envahie de paresse, et, l'allure reprise, nos cœurs chevaux des mers qui baignent nos frontières ont repris leur galop.

Tu me vois. Un peu plus d'espace. Jaillissement de terres et de soleils ensemble. La triste nuit du jour s'éclaire. Tout était triste avant

avant que le soleil ne tombe dans mes bras

C'est le calme à cent lieues de la surface.

Là-haut, parmi les hommes nous avons abandonné les rangs ennemis. Des pans de murailles et d'eau et de temps s'éboulent

Mon poids d'homme vaut le tien.

Mon amour, je l'égale, je le dépasse, je suis plus grand toujours plus grand

Tu me vois, je te vois. Et le soleil se lève et le soleil se couche. La terre tourne avec nous sous les feux croisés de la vie. C'est une source d'eau pure très calme sous ton front

où je plonge, plongeur de nacre. Large d'épaules, mince de rein, souple d'allure. Le poisson du temps, du temps d'aimer, c'est maintenant, si mince qu'on ne peut le saisir et si rapide que ce n'est déjà plus moi, mais mon sillage.

Tu ne m'auras pas, mon amour. Je fuis et tu me cherches. Tes baisers mordent à même à la vie. J'ai saigné. Je pourrais mourir. Je n'ai pas envie de mourir.

Au-dessus de toi, je vois une sirène dans les rues mortes de la ville

à la surface de ton corps, dans les eaux mortes de ton corps. Tu tiens le monde entre tes bras.

Qui suis-je dans ta vie ?

Le trottoir est triste avec les premières feuilles des platanes qui tombent. Juillet dort sur un banc, et c'est l'amour cette blessure à l'âme. Où donc croyais-tu qu'elle était ?

Où donc es-tu mon amour que j'aimais ? Tes bras sont larges comme la tombe. La pendule dans la chambre laisse passer ses chariots attelés à des bourriques sorties d'un film du Far-West. Nous sommes morts. Laissons passer le temps. Nos cœurs s'apaiseront avec la rumeur de la rue.

C'est un temps à mettre voile au vent. Je suis l'indulgence. J'ai une fatigue que traversent les vents soudains plus grands que nos ombres. L'amour a l'odeur de la terre. Ma tête dort sur ma poitrine. Tous les vents marins y contiendraient.

Rêve, mon amour.

Nous sommes aux îles d'or. Il y a là-bas de larges feuilles dans les arbres qui éventent la nuit. Cinéma. Minuit de cinéma. Eternel printemps.

Si nous faisions de la vie ce poème promis où je me baigne de toi éparse comme l'eau dans la chambre. Mon beau serpent enroulé autour de mes jours.

L'amour ! ho ! l'amour ! Comme l'accent patois de la nostalgique patrie.

Il y a l'amour de Tristan et d'Yseult, la blonde, la Walkyrie, la fille du Rhin, la Lorelei, Tristouse Ballerinette, le Cygne et Léda.

Il y a Mahaut d'Orgel et la Princesse de Clèves, maître Eckart et Saint Alphonse.

Il y a notre amour

Nous sommes sur la comète folle qui bouscule les silences.

Il y a que je suis fort, maître de nos destinées, plus loin que le désir. Il fuit comme ces chèvres des montagnes qu'on n'approche jamais

Ton nom, c'est le chant de la terre. Les prés sur le dos commencent à hurler. Tout le chant de la mer. Le sable qui s'incruste dans la chair, l'iode du varech. Tout le chant de l'espace lorsque l'oiseau ayant fini de battre des ailes continue à voler.

Ton nom, c'est une large cloque marine. Il est la foule et je suis toi. Je suis tous et toi, tous les espoirs.

Je t'aime. Je ne l'avais jamais encore dit si simple. Je ne le savais pas. J'aborde la solitude intérieure pour annoncer ta venue. Par la vitesse acquise défilent les archipels du couchant.

Je t'aime. J'ai souffert de toi. Je ne souffre plus d'être heureux. Et tout à coup c'est le printemps. Nous avons l'âge du premier lilas. La pluie tombe fine, nourricière. Tu es ma première femme. Nous avons tout promis à la vie

Je t'aime. J'aime l'amour. La fragrance du jardin mêle son jet d'eau calme aux fougères de l'ombre.

Je t'aime parce que tu ressembles à la mort et que tu n'es pas la mort, et nous jouerons notre sang pour le retrouver dans l'éternité de l'autre côté du monde, au bord d'une fenêtre qui jase sur la rue.

J'ai ton cœur comme chronomètre. Nous sommes les champions du monde.

Tu es l'arche soudain gigantesque de la nuit

Ecoute-moi, petite fille. Nous ne sommes rien et l'on parlera de nous. Comme tes dents me sont précieuses, osselets d'un cornet à dé. La fièvre blanche.

Et ne dis rien. Voilà comment éternels nous serons.

Un fleuve est né de nous et nous unit au battement de nos vies et nous sommes aussi sur le fleuve, et sur le fleuve la barque et dans la barque nous deux et nous deux dans la ville et nous deux dans la vie qui nous dépose dans les bras l'un de l'autre sur la plage qui s'apaise.

Je ne te perdrai pas dans le fracas de la lumière.

Je ne t'oublierai pas

de toute la vie

de toute la vie de ma vie.

JEAN MALRIEU.

DESTIN DE LA RHÉTORIQUE

STENDHAL, VALÉRY, PAULHAN

La rhétorique n'est pas mon fort.

Si l'on m'interrogeait sur la logique ou la dialectique... Mais la rhétorique me gêne. Je ne sais où la caser parmi mes repères habituels.

Il est bien évident que la rhétorique, telle que l'entendent ceux qui en parlent aujourd'hui, n'est plus seulement « art de persuader », mais quelque chose de bien plus général. Art de littérature, est-ce assez dire ? Je serais plutôt tenté de la considérer comme une sorte de Ministère des Transmissions dans le Gouvernement du Langage. (Où la logique détient le Ministère de l'Intérieur ; la dialectique, le Ministère des Affaires Etrangères).

Ce mot de *transmission* m'est d'ailleurs, une clef.

La rhétorique ne serait-elle pas le ferment actif qui, à travers le langage, anime, détermine et fausse, la vie intellectuelle ?

●

Dans la Vie Intellectuelle, Ego n'est rien : tout se passe comme si tout se passait à l'extérieur. Entre Bouches et Oreilles anonymes. Tout ce qui reste purement individuel est finalement nul. Nul, le problème tout subjectif de la pensée sans langage. Ne joue un rôle que ce qui est transmis. Or ce que nous disons n'est jamais que le ricochet de ce que nous voulons dire sur le Langage commun, cette mer de transmission. Quant à la pensée intérieure, tout se passe comme si elle n'existait pas.

Tel me semble l'axiome secret de la Rhétorique.

●

Sans doute ne savons-nous pas répondre à nos propres questions, ou sans doute ne nous reconnaissons-nous pas assez d'autorité, puisque nous nous tournons sans cesse vers autrui comme si nous espérions que ses dires pussent mieux que les nôtres mettre de l'ordre dans nos idées. Un instinct nous avertit peut-être que le langage perd sa vertu dès qu'il échappe aux exigences extérieures.

Ainsi la Vie Pensive passe des balbutiements du monologue intérieur aux désordres de la Conversation Universelle.

C'est dans ce brouillamini que se repaît l'intellect. Comment se fait-il que cette conflagration de curiosités souvent mal définies, cet immense brouhaha de propos inopinés, où presque tout ce qui est dit risque de l'être à contre-temps autant qu'à contre-lieu, comment se peut-il que cette conflagration produise comme naturellement un certain ordre de propositions, certains courants d'idées et les divers phénomènes sociologiques de la vie intellectuelle ?

Il faut bien se faire *entendre*. Et il faut bien se faire *comprendre*. De ces deux nécessités découlent les deux grands principes de la rhétorique : le *principe de la pointe* et le *principe du lieu commun*. Ils correspondent à peu près à ce que la rhétorique traditionnelle appelait *pathos* et *ithos*.

Dans cette conversation très générale, que produit l'amoncellement des propos individuels, le difficile est surtout de se faire entendre. Les curiosités sont vite découragées. Pour obtenir audience, il ne suffit pas d'avoir quelque chose à dire, il faut d'abord trouver moyen de *forcer* l'attention. Pour se faire écouter au milieu de l'immense tohu-bohu, il faut accrocher l'auditeur, piquer sa curiosité. Sans *pointe* il est aussi difficile de faire entrer une idée dans un crâne que d'enfoncer une tige de métal dans de la pierre. Au lieu de pointe, on pourrait, il est vrai, parler de miroir aux alouettes. Mais il serait fastidieux d'énumérer ici, sous prétexte de dénombrer les avatars possibles du principe de la pointe, tous les moyens dont usent et abusent les diverses littératures afin d' « entrer en relations ».

Pour se faire comprendre, une fois le contact pris, et quel qu'ait été le mode d'abordage, il faut prendre le *la* de ceux à qui l'on parle, adopter — au moins provisoirement — le point de vue de l'interlocuteur, *accorder* prémisses et repères. L'on (l'un) ne comprend l'autre que par l'entremise de *lieux communs*.

C'est dans le domaine, tout voisin, de la *didactique*, que s'avère le plus nettement l'importance de ce principe. Si, pour expliquer la leçon, le maître fait allusion à quelque chose que son élève ignore, l'explication sera vaine. Le maître ne doit prendre appui que sur des notions déjà bien connues et admises par l'élève. Euclide ne saurait nous instruire quant à la surface du parallélogramme si déjà celle du rectangle n'est un lieu commun.

Et c'est sans doute sciemment, à cause de leur valeur didactique de lieux communs, que les professeurs d'autrefois affectionnaient tant les plus vulgaires images. « La Tragédie est un enfant au berceau : elle vagit ; ensuite elle devient un grand arbre : on la cultive ; peu après, elle se transforme en un fleuve qui, débordant, devient quelque chose comme une ogresse ». [1]

●

— Ne dîtes pas cheval, dîtes coursier, proclamait l'ancienne poétique. Ne dîtes pas la lune, mais plutôt Séléné.

— C'est cheval qu'il faut dire, conseille la nouvelle. Pas de coursier. Séléné, à aucun prix. Et, de grâce, pas trop de clairs de lune.

Il y a aussi deux rhétoriques. L'ancienne et la nouvelle. A l'ère des fleuristes a succédé l'ère des élagueurs.

Jean Paulhan, il est vrai, prétend qu'il n'y a jamais eu d'ère des fleuristes. Et que tous les rhétoriqueurs de tous les temps et de tous les pays ont toujours conseillé de ne pas abuser des fleurs.

Il est bien évident que, les figures étant une nécessité — et non un luxe — du langage pratique (ce royaume de la catachrèse), ce ne sont pas les rhétoriqueurs qui les ont inventées ; et que, s'ils en ont traité, ce fut naturellement pour dire d'en user à bon escient.

---

(1) V. LARBAUD, *Technique*, p. 13.

Mais enfin c'est bien une transformation de la rhétorique, qu'annonce Stendhal quand il écrit :

> **Je crois que depuis la destruction de la Cour, en 1792, la part de la « forme » devient plus mince chaque jour... La plupart des fripons étant emphatiques et éloquents, on prendra bientôt en haine le ton déclamatoire.** (2)

> **Il y a le style de la bonne compagnie, qui est, à peu de choses près, celui des lettres de Voltaire, il y a aussi le style de la démocratie, lequel veut faire effet sur les épiciers devenus millionnaires. Ce style outre tout pour éveiller l'attention des dits épiciers. Si cela est vrai, voilà une autre question : peut-on écrire pour deux classes : les gens comme il faut et les épiciers millionnaires ? Je ne le crois pas. Un roman désormais ne pourra donc plaire qu'à la moitié du public lisant.** (3)

Paulhan lui-même remarque :

> **Ce que veulent, vers 1817, les Stendhal et les Nodier, les Sainte-Beuve et les Hugo, ce ne sont pas de nouveaux sentiments, ni quelque nouveau langage, dont ils n'ont pas le moindre soupçon. Ils n'exigent, avec quelle violence ! que de fuir les pouvoirs et les charmes d'une langue figée, écœurante à force de correction, que les longs efforts des rhétoriqueurs — de Fontenelle à Chênedollé — ont rendu à la fois abstraite, banale et fausse.** (4)

Telle est bien la réaction de Stendhal contre le style *type Villemain*. « Style de fonctionnaire, formules de préfet, amphigouri de maire, rondeur de maître de pension », dira plus tard Baudelaire.

A la rhétorique des fleuristes, Stendhal oppose donc une rhétorique d'élagueur. « En composant *la Chartreuse*, écrivait-il à Balzac, pour prendre le ton, je lisais chaque matin deux ou trois pages du Code Civil, afin d'être toujours naturel : je ne veux pas par des moyens factices fasciner l'âme du lecteur ».

Il importe beaucoup de remarquer ici que cette recherche de la simplicité était une recherche (Stendhal lui-même en convient) ; et que cette recherche avait pour but de séduire « les gens comme il faut » (je cite toujours Stendhal), c'est-à-dire non pas « la

---

(2) Lettre à Balzac, 30 octobre 1840.

(3) Lettre à M. Adolphe Frémy, 26 octobre 1836.

(4) *La Rhétorique était une société secrète*. Les Temps Modernes, n° 6, pp. 961-962.

moitié du public lisant » (Stendhal ici calcule mal), mais une fraction quantitativement bien moindre; *the happy few* (dira-t-il ailleurs plus exactement), la fine fleur (comme dirait Paulhan).

Cette intention est remarquable. C'est elle qui a finalement dominé le mouvement issu de la réaction stendhalienne; et c'est pourquoi ce mouvement a abouti à l'affèterie — si vainement niée — de notre littérature actuelle. « Littérature alambiquée, chargée d'images riches, cantonnée dans l'hermétique et le précieux », [5] déclare Jean Paulhan. Cet aboutissement paradoxal de la fuite des stéréotypes (la Terreur) à une stéréotypie d'un autre genre (« Victor Hugo a plus de métaphores que Delille; Vigny, plus de synecdoques que Chênedollé » [6]) est précisément le prétexte des *Fleurs de Tarbes*.

•

Rendons à César ce qui est à César. N'étaient *Jacob Cow*, ni les *Fleurs de Tarbes*, nous ne parlerions sans doute pas de rhétorique aujourd'hui. Ou alors nous en parlerions tout autrement.

Il est vrai qu'on s'égare aisément dans le jardin de Tarbes. Paul Valéry lui-même, qui en ces matières était plutôt débrouillard, me disait du Paulhan des *Fleurs*: « Je ne vois pas où il veut en venir ».

En quoi il voyait juste. Paulhan a en effet avoué dans une lettre à Julien Benda: « Les Fleurs me demeurent une aventure dont je ne vois pas clairement la fin ». [7]

Une chose demeure: Jean Paulhan a réhabilité la rhétorique.

Celle-ci, hier encore, ne jouissait guère que de sa mauvaise réputation. *Art de persuader*, elle est forcément l'apanage des avocats et elle ne l'est pas sans dommages. Les nécessités de la vie, la nécessité du succès, entraînent l'orateur aux procédés les moins recommandables. « J'enseignais la Rhétorique, confesse Saint Augustin, et consumé de cupidité, je faisais commerce de ma verbosité pour ceux qui aiment la vanité ou qui cherchent des dupes ». La

---

(5) *Drôles de malentendus* (Action, 1946).
(6) Les Temps Modernes, n° 6, p. 964).
(7) *Confluences*, n° de juin-juillet 1945.

mauvaise foi est, pour ainsi dire de rigueur. Il s'agit de ne jamais céder à l'adversaire, eût-il cent fois raison ; et de trouver, chaque fois qu'on perd pied, ou qu'on perd la face, quelque distinction bien subtile afin de tout embrouiller.

D'où le jugement sévère de Montaigne :

> **Ceulx qui masquent et fardent les femmes font moins de mal ; car c'est chose de peu de perte de ne les veoir pas en leur naturel : là où ceulx-cy font estat de tromper non pas nos yeulx, mais nostre jugement, et d'abastardir et corrompre l'essence des choses... Ariston définit sagement la Rhétorique, « Science à persuader le peuple » ; Socrates, Platon, « Art de tromper et de flatter ». Et ceulx, qui le nient en la générale description, la vérifient partout en leurs préceptes. Les Mahométans en défendent l'instruction à leurs enfants.** (8)

Avec Jean Paulhan on a découvert qu'en dépit de tout cela la Rhétorique recèle quelques précieuses vertus.

Le pressentant déjà Thibaudet, Du Bos et quelques autres, avaient souhaité, il y a plus de vingt-cinq ans, que Valéry composât une nouvelle Rhétorique. Celui-ci s'y déroba.

— C'est trop difficile, déclara-t-il alors à Du Bos. Il faudrait être Leibniz.

En fait cette dérobade fut de pure forme. Les préoccupations propres de Valéry l'avaient naturellement rapproché des problèmes de la rhétorique. Les écornifiant de ci de là dans son œuvre, il les a métamorphosés. Ce n'est pas sans raisons que *Jacob Cow*(9) lui fut dédié. Ce n'est pas sans raisons que, plus récemment, Jean Paulhan l'a solennellement — et exclusivement — gratifié du titre de « Rhétoriqueur ».(10)

Au vrai il faut bien observer chronologiquement que, les écrits de Valéry ayant dès longtemps servi d'excitant à Paulhan, l'idée, que celui-ci s'est faite peu à peu du rhétoriqueur-type, avait été en quelque sorte pré-déterminée par Valéry lui-même. De sorte que *l'équation* :

---

(8) *Essais*, Livre I, chapitre LI.

(9) *Jacob Cow*, par Jean Paulhan (1921).

(10) *Un rhétoriqueur à l'état sauvage*. La Nef, nos 20 et 21.

Valéry = Rhétoriqueur

proposée par Paulhan tient plutôt de la pétition de principe que du principe d'identité.

Dès *a priori* la proposition de Paulhan est scandaleuse. La rhétorique est l'art de persuader. Telle est du moins la définition de Littré, la conception qu'eurent de la rhétorique Aristote, Quintilien, le Pseudo-Longin du Traité du Sublime (qu'a traduit Boileau), et tous les plus fameux rhétoriqueurs. Or écoutons Valéry :

> **S'il est quelque chose qu'un esprit de grande portée se doive interdire, et ne doive même concevoir, — c'est l'intention de convaincre les autres et l'emploi de tous les moyens pour y parvenir.** (11)
>
> **J'ai toujours supplié mes interlocuteurs de ne tenir aucun compte de mes sentiments — ce qui est très facile —, ensuite de ne rien accepter de mes théories sans les éprouver logiquement — du reste j'ai toujours répété que je ne pouvais concevoir une théorie « générale » — une théorie non personnelle et non fonction de théoricien.** (12)
>
> **J'ai depuis toujours la sagesse de ne tourner mes entreprises que vers l'intérieur. Mes déceptions intestines me suffisent.** (13)

Même si, par extension, on considère la rhétorique comme l'art de plaire par la parole, — ou, plus sèchement, selon ma conception, comme technique de transmission de pensées —, il est clair qu'il y a opposition flagrante entre le point de vue du rhétoriqueur, qui est nécessairement un point de vue d'extraverti, et l'attitude fondamentale de Valéry, laquelle est essentiellement une attitude d'introverti.

Qu'on se rappelle Monsieur Teste !

> **Chaque grand homme est taché d'une erreur. Chaque esprit qu'on trouve puissant commence par la faute qui le fait connaître...**
>
> **Pour s'étonner de lui il faut le voir, — et pour le voir il faut qu'il se montre. Et il me montre que la niaise manie de son nom le possède.** (14)

---

(11) *Variation sur une pensée* (Liège, Le Balancier, 1930).

(12) Lettre à André Gide (10 novembre 1894). In : A. Gide, *Paul Valéry* (Au Voilier, Domat, 1947), p. XXXVI.

(13) Lettre à M. Victor Cambon (29 septembre 1915). In : *Réponses* (Au Pigeonnier, 1928), p. 12).

(14) *La soirée avec M. Teste.*

Ceci encore :

> **Je m'étais fait une règle de tenir secrètement pour nulles et méprisables toutes les opinions et coutumes qui naissent de la vie en commun et de nos relations extérieures avec les autres hommes, et qui s'évanouissent dans la solitude volontaire...**
>
> **Il me semblait indigne, d'ailleurs, de partir mon ambition entre le souci d'un effet à produire sur les autres, et la passion de me connaître et reconnaître tel que j'étais, sans omissions, sans simulations, sans complaisances.** (15)

Or Paulhan nous dit du rhétoriqueur :

> **Tout se passe comme s'il avait renoncé à s'éclairer pour éclairer le monde.** (16)

●

Au vrai, pour scandaleuse que soit la thèse de Paulhan, du moins sous la forme totalitaire qu'il lui a donnée, le point de vue d'où elle s'ébroue, est au contraire parfaitement conforme aux connaissances communes. Qu'il y eût *du rhétoriqueur* chez Valéry, de par l'importance extrême qu'il attachait aux questions de *forme*, cela est évident, incontestable, et incontestablement bien connu.

La chose serait même fastidieuse à exposer s'il n'y avait lieu en même temps de préciser ce qui, en cette affaire, prête à confusion.

Rien de péjoratif ici. Le rhétoriqueur, dont parle Paulhan, n'est pas celui, de Littré, « qui tient des discours vains et pompeux ». Tout au contraire. (Mais on a frôlé le malentendu). « Le rhétoriqueur, dit Paulhan, se propose... de tailler et trancher dans les ornements naturels et les débordements de l'expression : de réduire cette expression à l'essentiel ». (17)

Telle est bien en effet la position de Valéry :

> **La chaleur du débit, l'énergie de l'orateur, ses éclats, ses images, son talent, son génie, autant d'écrasants arguments contre le fond. Les fortes thèses sont nues.** (18)

---

(15) *M. Teste.* Préface.
(16) *Les Temps Modernes*, n° 6, p. 962.
(17) *La Nef*, n° 20, p. 5.
(18) *Rhumbs.*

D'où son conseil :

Entre deux mots il faut choisir le moindre. (19)

Conseil qu'il ne faut pas confondre avec celui de La Bruyère : « Vous voulez m'apprendre qu'il pleut ou qu'il neige : dîtes : Il pleut, il neige ».

— « O Phèdre », proteste doucement le Socrate d'*Eupalinos*, « tu n'es pas sans avoir remarqué dans les discours les plus importants... tu as certainement remarqué quel poids et quelle portée prennent les moindres petits mots et les silences qui s'y insèrent... Le réel d'un discours, c'est après tout cette chanson et cette couleur d'une voix, que nous traitons à tort comme détails et accidents... Ces entremetteuses sont aux portes de l'esprit. Elles lui répètent ce qui leur plaît, elles le lui redisent à plaisir, finissant par lui faire croire qu'il entend sa propre voix ».

●

Pour être — du moins, en partie, — une attaque contre Valéry, l'étude de Paulhan n'a cependant rien d'un pamphlet. Sous cette plume des *Fleurs*, si j'ose dire, le titre de Rhétoriqueur ne va pas sans douceurs.

C'est comme le restaurateur des profondes raisons d'être de la Rhétorique, que Paulhan présente Valéry :

Si les œuvres des derniers classiques se trouvent abstraites, fausses, banales, c'est l'effet d'une doctrine savante et réfléchie — inévitable au demeurant, dès l'instant que la Philosophie des lumières, refusant de cette Rhétorique les raisons obscures, l'élan secret, en fait, par un étrange malentendu, un simple recueil de recettes, un livre de cuisine. (20)

Les vieux traités de Rhétorique, la plupart du temps, nous sont décevants : c'est qu'ils semblent à leurs auteurs aller de soi, étayés qu'ils sont par la tradition, l'enseignement, l'accord des esprits. Il n'est pas question d'en établir la justesse ou le bien-fondé : l'on y perdrait son temps, l'on risquerait d'éveiller des doutes au cœur de l'élève ; le plus simple est d'entrer dès le premier instant dans le vif du sujet. Mais Paul Valéry, qui réinvente la Rhétorique centre vents et marées nous doit, et d'abord se doit des preuves.

Tel est aussi son bienfait : c'est qu'une science traditionnelle, et qui avait bien pu devenir machinale et tout ossifiée, s'y voit soudain rajeunie, y retrouve ses

---

(19) *Littérature*.

(20) *Les Temps Modernes*, n° 6, p. 983.

> **raisons et ses diverses preuves, les plus complètes qu'elle ait jamais connues, et pour nous les plus claires, puisqu'elles répondent à nos exigences actuelles en fait de clarté — puisqu'aussi bien, étant exprimées dans notre langage contemporain, elles ne se prêtent à aucun de ces contresens auxquelles les œuvres du passé doivent parfois de survivre.** (21)

On ne saurait être plus flatteur. N'empêche qu'assaisonné à la sauce tarbéenne Valéry n'est plus Valéry. Sans doute l'intention de Paulhan était-elle ici de nous indiquer le marchepied de ses « découvertes », non point de faire un portrait exact.

Qu'on ne pût emprisonner Valéry dans les fonctions de Rhétoriqueur, — en excluant toute autre clef de l'aventure valéryenne —, sans recourir à quelque fausse perspective, à quelques biais des plus obliques, ne pouvait lui échapper. Aussi bien a-t-il lui-même souligné sa fraude en schématisant jusqu'à la caricature les éléments de sa démonstration.

Ayant rappelé — c'est sa marotte — que la Rhétorique n'est pas l'art d'adorner les discours, mais tout le contraire, il ajoute :

> **Le rhétoriqueur offre divers autres traits, qui en font un personnage typique de la comédie littéraire.** (22)

Suit un portrait qui ne saurait convenir à aucun rhétoriqueur connu (ni à Aristote, ni à Quintilien, ni à Lulle, ni à La Ramée) — mais qui va comme un gant, ou presque, à qui ? — Bien sûr, à Valéry !

> **Il joue volontiers les mystérieux ou les cyniques et l'on obtient de lui des boutades plus aisément que des raisons. Tantôt il prétend ne rien savoir, et tantôt tenir un secret qui passe en gravité des sciences du monde. Il admet qu'un homme n'est de soi intéressant, ni n'a rien à nous apprendre sur lui-même ; que nos pensées courantes relèvent du simple hasard et que c'est pure illusion si nous leur prêtons quelque vraisemblance, si nous les supposons stables ou cohérentes, si nous croyons même les avoir fidèlement exprimées. Il ajoute que l'exercice seul, et le travail patient, leur peuvent conférer quelque dignité. N'importe le sujet, dit-il, seule la forme compte. Prêchant d'exemple, le rhétoriqueur s'interdit toute doctrine, ou théorie générale... Il admet profondément que notre pensée se voit en tout cas commandée par des figures et des schèmes formels (qu'il nomme lieux communs) loin que ce langage le soit par la pensée. Il vient enfin**

(21) *La Nef*, n° 20, p. 7.
(22) *La Nef*, n° 20, p. 5.

> **se (sic) heurter sur chaque point, et très précisément renverser, l'opinion commune en fait de parole, et d'expression.** (23)

Paulhan a-t-il fini par prendre au sérieux cette sienne et charmante gaminerie ? A-t-il été dupe de lui-même ?

Certes il parachève sa description avec sérieux :

> **Si je laisse de côté ses boutades, son cynisme, son allure sacrée, et tout ce qui semble en elle dédaigner les raisons, il reste à la rhétorique de tous les temps, à la rhétorique en soi, cette affirmation essentielle : c'est que faute de métier et d'application verbale, l'écrivain ni l'homme ne parviennent à rien exprimer qui vaille.** (24)

Assertion qui compromet dangereusement sa démonstration. Car enfin Valéry n'a jamais rien affirmé de si péremptoire. S'il a pour lui-même préféré les voies de la contrainte, c'est sans doute parce qu'à tort ou à raison il jugeait sévèrement les productions de sa spontanéité. Mais, et Jean Paulhan le sait bien (25), il n'a jamais voulu forcer personne. Il a au contraire sans cesse protesté que ce qui était bon pour lui ne l'était pas forcément pour les autres, et reconnu explicitement :

> **— que le plus facile, le chemin le plus favorable n'est pas le même pour tous les hommes.** (26)

Cependant Paulhan n'hésite pas à proclamer avec une fermeté et une assurance, qui certes ne lui sont pas habituelles, que la rhétorique est le centre, la clef, l'explication fondamentale de l'aventure valéryenne ; et, tout enthousiasmé par l'importance de sa découverte, à prendre date pour marquer sa priorité : *Il ne me semble pas*, dit-il, *que personne, ni Valéry lui-même, ait jamais songé à donner à Valéry son véritable nom.* (27)

Je crois qu'ici Jean Paulhan se trompe doublement. Non point que je nie le moins du monde l'importance de Valéry dans les destins de la Rhétorique ni l'importance de la Rhétorique dans l'aventure valéryenne. Mais je crois, et je crois pouvoir démontrer irréfutablement, que, si important que soit chez

(23) *La Nef*, n° 20, p. 5.
(24) *La Nef*, n° 20, p. 10.
(25) Cf. *Les Fleurs de Tarbes*, p. 16.
(26) *Moralités*.
(27) *La Nef*, n° 20, p. 5.

Valéry ce qu'on pourrait appeler le *mécanisme Rhétoriqueur*, il est cependant secondaire, dominé qu'il est par deux autres mécanismes, qui, eux, sont fondamentaux, et qui agissent sur lui, le dominent et le régissent, sans qu'il puisse à son tour réagir sur eux.

Je veux parler du *mécanisme Teste* et du *mécanisme Gladiator.*

Si, contrairement à la définition essentielle du rhétoriqueur, Valéry ne se soucie nullement de persuader, c'est parce que chez lui le Rhétoriqueur est fonction de ce M. Teste, qui, on le sait, refuse de s'estimer par le détour de l'estime d'autrui. Par le mécanisme Teste s'explique donc ce qui sépare si radicalement Valéry du Rhétoriqueur-type.

Par le mécanisme Gladiator s'explique ce qui les rapproche.

Quant à la Rhétorique même, Valéry ne se fait pas d'illusion. « Flaubert était convaincu qu'il n'existe pour une idée qu'une seule forme, qu'il s'agit de la trouver ou de la construire, et qu'il faut peiner jusque-là. *Cette belle doctrine*, proclame fermement Valéry, *n'a malheureusement aucun sens* ».

« *Mais* », ajoute-t-il aussitôt, rattrapant au profit de Gladiator (nous l'allons voir) la Rhétorique si durement condamnée dans la phrase précédente, « *il n'est pas mauvais de la suivre. Un effort n'est jamais perdu. Sisyphe se faisait des muscles* ». (28)

Gladiator, c'est le cheval de course, et en général tout sportif — de corps ou d'esprit —, qui *s'entraîne.*

> **L'athlète fait des mouvement inutiles, mais ses muscles pourront servir à l'occasion.**
>
> **A quoi ont abouti des siècles de métaphysique ? Pas à une quelconque vérité. Mais ce n'est pas en vain qu'ils ont ergoté... Leurs surenchères, leurs luttes, leur bonne volonté et leur mauvaise foi ont tiré de l'animal pensant, bien des mouvements et des ruses. La Dialectique, lasse de jouer sur la Trinité, sur l'Etre et parmi les essences, s'est trouvée prête, fine, juste le jour qu'il a fallu débrouiller la chute des corps et la puissance du feu.** (29)

N'était le Gladiator point de Rhétoriqueur. Valéry n'est rhétoriqueur que *par rencontre.* Il n'est donc pas

---

(28) *Variété V.*

(29) Lettre à A. Coste, datant probablement de 1915 (*Cahiers du Sud*, 1946).

étonnant que « personne, ni Valéry lui-même ait jamais songé à donner à Valéry » ce nom.

De vrai, pour accessoire qu'elle fût, cette rencontre n'était pas aussi ignorée que Jean Paulhan a voulu le faire croire.

J'ai déjà rappelé le vœu de Thibaudet et de Du Bos. Il remonte à plus de trente ans.

« La question Rhéteur serait amusante à reprendre, écrivait d'autre part Valéry à René Fernandat. Je m'assure que l'on peut sauver le pauvre rhéteur et l'infortuné précieux des dédains de personnes qui n'ont ni rhétorique ni proetium ». (30)

C'est, je crois, environ 1916-1917 que se sont développées les principales idées de Valéry à ce sujet. Le 6 juin 1917, un mois à peu près après la parution de *la Jeune Parque*, il écrit à Pierre Louys :

> **La littérature est à l'état sauvage. Elle en sortira et périra. Même les plus forts écrivains ne l'ont pas encore abordé avec les puissances et les précautions et les connaissances possibles.** (31)

Le 13 du même mois il interroge le même :

> **Où trouve-t-on ces définitions de figures de rhétorique, et quel est le livre à consulter sur l'ancienne théorie de la rhétorique ?**
>
> **J'ai souvent eu envie de reprendre cette analyse antique, mais d'abord faudrait-il la connaître et je ne sais où la trouver. J'ai la rhét. d'Aristote où il n'y a rien.** (32)

Au vrai, un an plus tôt, il concluait déjà (lettre à Pierre Louys du 27 juin 1916) :

> **« Posséder par la rhétorique le Droit d'asservir le langage ».**
>
> ....
>
> **« Fais ce que tu voudras du langage et de ses actuelles consignes, — à condition, ami, que tu aies précisément la même force en toi ramassée et le même genre de force individuée que celle dont l'action statique fait chaque siècle le langage, — ou chaque jour ».** (33)

●

(30) *Réponses*, p. 41.
(31) *Œuvres*, tome B, p. 134.
(32) *Œuvres*, tome B, p. 133.
(33) *Œuvres*, tome B, p. 126.

Reste que Jean Paulhan a été le premier à marquer — et nul ne pouvait le faire mieux que lui, ni avec plus d'autorité, — l'intérêt et l'importance de la démarche valéryenne quant à l'histoire de la Rhétorique. Et sans doute faut-il lui pardonner d'avoir défiguré Valéry avec tant de désinvolture, car ce qu'il perd en exactitude côté Valéry, il le gagne en clarté côté Rhétorique.

Des considérations de Paulhan sur Valéry-Rhétoriqueur se dégage en effet une admirable définition, définition au second degré, définition quasi-eidétique de la Rhétorique.

Qu'il y ait un art de convaincre par le langage, présuppose en profondeur ceci : que le langage peut agir sur la pensée ; — peut avoir sur la pensée une action que la pensée toute seule n'eût ni prévue ni forgée. D'où l'on peut déduire que la pensée intérieure, elle-même, ne peut manquer d'être régentée, au sein même de son soliloque, par les tentations extérieures du Langage Commun, sitôt qu'elle se risque à frôler l'Univers du Discours.

Dans le portrait *ad hoc* que Paulhan trace du Rhétoriqueur, il y a bien de l'accessoire : tout le bric-à-brac d'un Moyen Age de Carnaval. Mais il y a aussi, quoiqu'un peu noyé dans l'ensemble, très distinct, l'essentiel :

« *Il admet profondément* », dit Paulhan du Rhétoriqueur, « *que notre pensée se voit en tout cas commandée par des figures et des schèmes formels* (*qu'il nomme* lieux communs) *loin que ce langage le soit par la pensée* ».[34]

Tel était bien avec quelques nuances le point de vue de Valéry. Et j'aurais mauvaise grâce à n'en pas convenir, ayant moi-même indiqué naguère, comme « la plus précieuse leçon de Valéry-maître-à-penser », cette découverte de Valéry-poète : qu' « un penseur doit moins chercher à exprimer sa pensée qu'à choisir parmi ses expressions selon leurs effets ». — « Ainsi que Descartes, ajoutais-je, a découvert la *géométrie analytique* (à partir d'équations de nombres), Valéry a découvert la PENSEE ANALYTIQUE (à partir des formes du langage et des combinaisons verbales) ».[35]

Tout cela était évidemment assez mal dit, et prêtait par conséquent à contre-sens. Je précise donc

---

(34) *La Nef*, n° 20, p. 5.

(35) *Présence de Valéry* (Plon, 1944).

que cela ne veut pas dire, comme l'a cru, je crois, Jean Paulhan, que pour Valéry « la connaissance des idées mène à la connaissance du monde ».(36) (— Que de perroquets ! se fût, oyant telle exégèse, écrié non sans rire, l'auteur de *l'Idée fixe*). Non: ce que prône Valéry, c'est la mise en exploitation méthodique d'un phénomène, dont je n'oublie pas qu'il a été exposé, des plus gracieusement, par Jean Paulhan lui-même :

> **Cilia, qui tâche à expliquer au médecin le mal dont souffre sa petite fille, à mesure qu'elle parle, découvre sa crainte véritable, et s'étonne d'elle-même.** (37)

Sur les possibilités de cette méthode Paul Valéry s'expliquait volontiers par une comparaison :

> **Nous possédons un certain domaine d'activités et de sensibilité qui est la musique. Son histoire est simple. Ce qui nous fut donné est l'ensemble auditif, l'infinité des bruits. De cet ensemble, on a, par des procédés, isolé l'ensemble des sons. Celui-ci, à son tour, a pu s'ordonner en gammes,** l'expérience et la convention s'aidant. **On a semblé s'appauvrir en passant d'une infinité à un corps fini. Mais, au contraire, ce nouveau système organisé a permis, non seulement de fixer les premières idées auditives, mais de les multiplier, de les enrichir, d'ajouter toute la richesse formelle à ces hasards isolés du début. L'histoire du timbre le montre bien... Il a suffi d'une attention particulière pour donner une dimension de plus à l'espace musical... C'est là pour moi un grand exemple. Mon idéal serait de construire la gamme et le système d'accords dont la pensée en général serait la musique.** (38)

Il va de soi que le Langage joue un rôle littéralement de premier plan en cette affaire. C'est grâce au système de repères, qu'il offre, et sur lequel il est possible de prendre appui, — que le levier de l'esprit critique (ou dialectique) pourra ensuite :

> **Eviter avec soin la confusion (que l'usage et le langage admettent et imposent) entre les fictions et les vrais actes psychiques entre le vu, le pensé, le raisonné, le senti...** (39)

Car, pour Valéry, il ne faut jamais oublier que :

> **Nous ne comprenons rien qu'au moyen de l'infinité limitée de modèles d'actes que nous offre notre corps en tant que nous le percevons.** (40)

---

(36) *La Nef*, n° 20, p. 4.

(37) *Jacob Cow*, p. 12.

(38) Lettre à Albert Coste, in *Valéry vivant* (*Cahiers du Sud*, 1946), p. 270.

(39) Ibid, pp. 268-269.

(40) *Analecta*.

Le langage n'est donc qu'un plan d'appui. Ensuite doit jouer la machine criblante (Paul Valéry disait : « crible machinal ») composée des remarques qu'impose la considération de l'être vivant et du fonctionnement même de son être en tant qu'il pense et qu'il sent. C'est ce que Madame Julien Cain a justement souligné dans une étude des plus intéressantes. (41)

Cette méthode se heurte forcément à d'infinies difficultés. Aussi bien Valéry ne se faisait-il pas fort de l'appliquer rigoureusement et d'en tirer quelque chose. Il s'y est essayé seulement, mais avec une extrême obstination. Son mérite est dans cet effort (et dans les forces qu'il avait « gladiatorement » acquises en se livrant trois ou quatre heures chaque matin pendant un demi-siècle à ce dur et ambitieux exercice) ; — non dans les résultats obtenus, dont il savait fort bien qu'ils étaient frêles, passagers, provisoires. L'important, pour lui, était seulement de se faire, grâce à cet entraînement sévère, l'esprit de plus en plus clair, vif, souple, prêt à la riposte, donc à la retouche. (Et sur ce point sa réussite fut complète).

Ainsi se justifie peut-être l'immense hommage que Jean Paulhan rend à la méthode valéryenne en l'assimilant à cette méthode rhétorique, où il reconnaît : *l'effort le plus soutenu qui se puisse — soutenu, ce serait peu : le plus efficace — pour dépasser la condition humaine telle qu'elle se montre à nous.* (42)

Et il est vrai que M. Teste n'a pas été sans caresser le rêve de réduire peu à peu par cette voie les puissances obscures qui font l'actuelle faiblesse de l'homme :

> **Un temps peut venir où ce qui aura été pudeur, honte, regret, remords, etc..., chez l'homme d'hier et aujourd'hui, seront réduits à leurs rudiments réflexes et devenus incapables d'importance psychologique — incapables de soutenir l'examen et la conscience ; — mais curiosités fonctionnelles, survivances dont on connaît bien la naïve machine.**
>
> **L'homme incrédule quant à ses sentiments et sans illusion sur son moi, qui se regarderait soupirer comme il regarderait un réactif colorer une solution, — ce sage — il devra donc subir sa vie comme une étrange nécessité — aimer, souffrir, pâtir, vouloir — comme on accueille les jours et les fluctuations du temps.** (43)

●

(41) L. Julien-Cain. *L'Etre vivant selon Valéry* (*La Nef*, n° 16).
(42) *Les Temps Modernes*, n° 6, p. 983.
(43) *Suite.*

Mais voici que Paulhan, ayant reconnu la hauteur des vues de Valéry, prétend maintenant reconsidérer le problème d'un point de vue plus haut encore.

Pour mieux comprendre la situation, décomposons l'escalade.

— *Du rez-de-chaussée* : on a la vue de l'opinion commune : on croit que c'est la pensée qui fait jaillir le langage — et que voilà tout !

— *Du premier étage* : on découvre avec les rhétoriqueurs, — avec Valéry —, que le langage entraîne la pensée dès que celle-ci touche aux bords de l'expression.

— *Du deuxième étage*, où se huche Paulhan : on voit, non seulement ce qu'on voyait du premier étage — à savoir que : la pensée est entraînée par le langage —, mais aussi l'illusion d'optique que comporte cette vue rhétorique des choses : projetée systématiquement comme explication omnivalente de tous les rapports du langage et de la pensée, elle fait négliger, oublier, ce qu'on ne peut voir qu'horizontalement, et qu'on voyait du rez-de-chaussée, à savoir que c'est la pensée pure, pensée-avant-le-langage, pensée tout intentionnelle, mais porteuse de forces et de directions, — qui *excite* au langage, et que l'expression, autrement dit la pensée discursive, demeure, quels que puissent être les entraînements du Verbe, fonction de cette excitation.

Jean Paulhan observe donc et diagnostique : « Illusion de totalité au rez-de-chaussée ; illusion de projection au premier ». Ces illusions, remarque-t-il encore, ces illusions qu'entraînent avec une régularité mécanique tant le point de vue rhétorique que le point de vue anti-rhétorique (naïf ou *terroriste*) ne sont que les images grossies des illusions courantes, qui se produisent naturellement, des mots au sens d'une part, et d'autre part de la pensée brute à son expression verbale.

●

Paulhan ne pouvait manquer de *vouloir* observer chez Valéry les illusions nécessaires du rhétoriqueur. Ses observations sur *Variété II* tendent en effet à montrer que, chez Valéry, la critique littéraire a été en quelque sorte faussée par le préjugé rhétorique.

Paulhan va donc chercher à repérer chez Valéry « l'une des méprises courantes de la critique » :

> **Ce critique..., lisant... un roman, s'étonne et s'émerveille de la « réussite » de telle scène, de tel épisode : « Voilà qui était difficile, se dit-il. Voilà où j'aurais sans doute bronché... Quelle habileté consommée ». Or, neuf fois sur dix, il s'agit de la scène qui est venue le plus naturellement à l'esprit du romancier...** (44)

Il oublie — ou omet volontairement — de dire que Valéry avait dès longtemps dénoncé ce genre d'illusion :

> **Le génie, quelquefois, est une apparence due à ce fait — que le plus facile, le chemin le plus favorable n'est pas le même pour tous les hommes.** (45)

Paulhan ici a d'ailleurs la partie belle. Car Valéry s'est, il faut bien le reconnaître, souvent abandonné au penchant très vif qu'il avait pour le canular. Ecrire lui pesait. Pour se désennuyer, il plaisantait — c'est un moyen de plaire, et de se plaire —. Sa carrière littéraire a, en grande partie, consisté à forcer sa pensée de boutades en boutades ; ou à la renier — avec une impudeur sans pareille — de pirouettes en pirouettes, afin de mieux sauvegarder la seule chose qui lui tint à cœur : sa liberté d'esprit. A aucun prix il ne voulait être prisonnier de ce qu'il avait fait, ni de ce qu'il avait dit :

> **Qu'est-ce qu'un esprit de qui les pensées ne s'opposent aux pensées, et qui ne place son pouvoir de penser au-dessus de toute pensée ? Un esprit qui ne se déjoue de ses jugements à peine formés, et ne les déconcerte de ses traits, mérite-t-il le nom d'esprit ?** (46)

N'être prisonnier d'aucune théorie, même des siennes, se réserver des droits entiers à la retouche, à la réplique, à la contradiction, tel a été son souci le plus constant, son principe le plus affirmé.

C'est là ce qu'un Benda ne peut tolérer ni comprendre. Que le fin Paulhan abonde ici dans le sens de Benda, et relève pesamment, un à un, — lui-même convient avec gentillesse de cette lourdeur (47) —, ce qu'on pourrait appeler « les ratés » des boutades valéryennes, est, pour le moins, surprenant.

C'est qu'ici Paulhan ne voit pas qu'il est lui-même la proie d'une illusion de projection. Désirant

---

(44) *La Nef*, n° 21, p. 67.
(45) *Moralités*.
(46) *Remerciement à l'Académie française*.
(47) *La Nef*, n° 21, p. 73.

prendre Paul Valéry en flagrant délit d'illusion, Paulhan prend son désir pour une réalité : *il prend pour une illusion ce qui, chez Valéry, loin d'être une illusion, était un parti-pris méthodique conscient et affirmé, et constamment appliqué.* Que Valéry ne veuille voir, ne veuille étudier, chez tout écrivain, que le faussaire — ce faussaire qui varie peu —, n'est à aucun moment une illusion, mais constamment une méthode.

Armé de cette méthode, Valéry ne pouvait que dédaigner les explications circonstancielles.

« Ce vers célèbre, qui tient tout un roman de Balzac dans ses douze syllabes », raille-t-il à propos d'un vers célèbre de Baudelaire, « on a été jusqu'à l'expliquer par une histoire de domestique ! ».[48]

Ici Paulhan croit triompher : — « Qui est « on » ? », dit-il. — « Or c'est Baudelaire lui-même ».[49]

Oui, c'est Baudelaire lui-même dans une lettre à sa mère. Mais c'est une notation *ad usum matris* et non pas *ad usum poetae*. Or Valéry ne veut considérer — et admirer — ici que Baudelaire-poète ou plutôt Baudelaire-critique assistant Baudelaire-poète, Baudelaire-critique sachant reconnaître la qualité (due à son air charmant de vieille romance) de ce vers qui était venu à Baudelaire-poète :

La servante au grand cœur dont vous étiez jalouse.

Est-ce vraiment scandaleux ? Baudelaire n'a-t-il pas lui-même écrit :

> **Tous les grands poètes deviennent naturellement, finalement, critiques. Je plains les poètes que guide le seul instinct ; je les crois incomplets. Dans la vie spirituelle des premiers, une crise se fait infailliblement, où ils veulent raisonner leur art, découvrir les lois obscures en vertu desquelles ils ont produit, et tirer de cette étude une série de préceptes dont le but divin est l'infaillibilité dans la production poétique.**

Que Paulhan conteste le rôle de l'esprit critique chez Verlaine, passe encore. Chez Baudelaire, disciple attentif de Poe, il y a mauvaise grâce à poser le problème.

---

(48) *Littérature.*
(49) *La Nef*, n° 21, p. 62.

Parfois de la mauvaise grâce on glisse au délire. Valéry ayant déclaré le vers de Victor Hugo

Un affreux soleil noir d'où rayonne la nuit —

impensable, Paulhan rétorque, péremptoire, que ce n'est pas l'avis des physiciens, lesquels auraient, dit-il, fait de la lumière noire (*sic*) objet de science.[50] (Resterait à démontrer que la cause efficiente de la nuit est, non pas l'absence de rayons lumineux, mais la présence de tels rayons ultraviolets). Quant à « pensable » ou « impensable » on pourrait en discuter indéfiniment.

Passons à Pascal. Ici il n'y a que malentendu. Paulhan s'indigne que Valéry ait osé soupçonner quelque défaut en la foi chrétienne de Pascal.[51] Que la foi de Pascal se distingue (par exemple de celle de Bossuet) par l'*insécurité*, est pourtant de notion courante. Ce qui au fond indigne Paulhan, c'est que soit accusé d'*art* ce contempteur de l'art que fut Pascal.

Faut-il rappeler à Paulhan cet autre mot de Valéry :

> **Peut-être croyons-nous recevoir d'un objet d'autant plus de vie que nous sommes plus obligés à lui en donner.**

Paulhan lui-même l'a cité pour expliquer ce qu'il appelle *illusion de compensation*.

Ce n'est pas seulement une filouterie apologétique mais aussi une semblable illusion que Valéry dénonce chez Pascal. Remarquant que « la forme des fameuses *Pensées* est parfois si accomplie, si recherchée, qu'elle marque une intention de falsifier la vraie « pensée », de la faire plus imposante, plus effrayante que toute pensée », Valéry considère cet excès de littérature comme destiné à *compenser* un défaut de foi, à rassurer Pascal lui-même.

Que Jean Paulhan relise les *Pensées* à la lumière de cette remarque de Gide :

> **Je ne prends le ton profond et quasi-vaticinateur... que lorsque je ne suis pas du tout sûr de mon affaire.** [52]

●

---

(50) *La Nef*, n° 21, p. 61.
(51) *La Nef*, n° 21, p. 59.
(52) *Journal*, 30 mai 1940.

Serrons le débat de plus près, au lieu même que Paulhan a considéré comme le plus propice à sa démonstration, je veux dire : à propos de Stendhal.

De vrai l'opposition entre Stendhal et Valéry est claire. Si, comme le soutient Paulhan, la pierre de touche, à quoi l'on reconnaît le Rhétoriqueur, n'est pas le souci de convaincre au moyen de discours, mais la conviction — impliquée par ce souci — que le langage forge et « déforge » la pensée, Valéry est un rhétoriqueur, et Stendhal non. Car Stendhal note naïvement : « Quand je me mets à écrire, ... je me sens assiégé par des idées que j'ai besoin de noter ». Pour lui, la pensée forge le langage — et voilà tout ! —. Il pense comme Boileau que : ce qui se conçoit bien s'énonce clairement Que des difficultés d'expression, auxquelles parfois elle se heurte, puisse résulter une transformation de la pensée — c'est-à-dire de l'intention — et que cette transformation ne soit pas forcément mauvaise, et dès *a priori* déplorable, cela lui échappe complètement.

Rien n'est plus démonstratif à cet égard que son aveuglement devant le récit du lieutenant Louaut, où le phénomène est pourtant souligné autant qu'il se peut :

> **Tout à coup une voix me dit : Lieutenant Louaut,** vous êtes un lâche... **Ce qui me frappa c'est que la voix ne me tutoyait pas.** (53)

Dans ce récit Stendhal ne tend qu'à une justification des théories de La Rochefoucauld et d'Helvétius : le mépris, qu'aurait eu Louaut pour soi-même s'il ne s'était jeté dans la Seine, lui eût été plus pénible que les rhumatismes qu'il risquait d'y attraper. Stendhal ici néglige le mécanisme libérateur, le rôle au point exquis où Louaut fait demi-tour, de ce vousoiement pathétique à soi-même, dont son propre récit avait bien noté la place et l'action. Certes, ce n'est pas ce vousoiement qui crée de toutes pièces en Louaut la crainte d'être méprisable, c'est au contraire un pressentiment vague, une crainte imprécise, de ce mépris, qui a provoqué le vousoiement. Mais le fait remarquable, le fait qui eût dû frapper même un non-rhétoriqueur, puisque Louaut-Stendhal lui-même le note et s'en étonne, c'est la nécessité d'en passer par le langage, voire même par un artifice de langage — le vousoiement —, pour rendre tangible, flagrante, efficace, cette crainte du mépris dont le pouvoir était nul tant qu'elle restait inexprimée.

---

(53) Lettre du 28 décembre 1829 à M. Sutton Sharpe.

Le mot de Valéry à propos de Bossuet : « maître de son langage, donc maître de soi-même », n'eût eu assurément aucun sens pour Stendhal. Il ne connaît que le phénomène inverse : la formation du discours sous l'impulsion des intentions qui constituent la pensée pure.

Ce n'est donc pas sans raison que Paulhan oppose Stendhal à Valéry. Sa critique des dires de Valéry sur Stendhal n'en est pas moins contestable.

La thèse de Valéry sur Stendhal était en gros : que dans la volonté de naturel de l'Egotiste il y avait autant de convention que dans la volonté de pompe d'une Staël, d'un Chateaubriand, d'un Villemain.

A quoi Paulhan réplique : que, si les deux phénomènes sont **équivalents quant à leurs résultats** stéréotypiques (de même que Villemain entasse solennités sur solennités, de même Stendhal multiplie à plaisir, et c'est précisément cela qui faisait la joie de Valéry, les manifestations de sa spontanéité), ils ne le sont pas intrinsèquement. Sans doute Stendhal force-t-il un peu la note (il est plus naturel que nature, point n'est question de le nier), mais, — tandis que Villemain exagérait contre nature *sciemment et savamment* —, c'est *tout naïvement* que Stendhal exagère pour nature :

> **Stendhal, lui, ignore ce qu'il choisit. Il ignore même qu'il choisit.** (54)

Donc, conclut Paulhan, il n'y a pas de faussaire en Stendhal. Le faussaire n'existe que dans l'imagination de Paul Valéry.

Ici on dirait que Paulhan fait l'âne pour avoir du son. Tant il est évident (voici le son) que, tout naïf que soit Stendhal quant aux rapports réels du langage et de la pensée intérieure, il n'a cependant rien d'un naïf dès qu'il s'agit de littérature.

Point n'est question pour ce fils du dix-huitième siècle de sauvegarder dans l'expression les secousses de l'affectivité. « Je fais », proclame-t-il, « tous les efforts possibles pour être sec. Je veux imposer silence à mon cœur qui croit avoir beaucoup à dire. Je tremble toujours de n'avoir noté qu'un soupir quand je crois avoir noté une vérité ». (55)

---

(54) *La Nef*, n° 21, p. 56.
(55) Cité par Blum : *Stendhal et le Beylisme*, p. 191.

(On voit combien Paulhan fausse Stendhal quand il affirme péremptoirement : « Stendhal... n'écrit — ne veut écrire — que porté par une émotion... »).[56]

Stendhal choisit bel et bien. Et il sait fort bien qu'il choisit, pour qui il choisit, et les peines, les hésitations, les reprises, que réclame l'opération du choix.

Il sait très bien qu'il faut beaucoup d'art pour paraître naturel :

> **Tout ouvrage d'art est un beau mensonge. Tous ceux qui ont écrit le savent bien. Rien de ridicule comme le conseil donné par les gens du monde : imitez la nature. Hé, je le sais bien, morbleu, qu'il faut imiter la nature, mais jusqu'à quel point ?... Sir Walter Scott a été trop menteur. Il plairait davantage aux âmes élevées qui, à la longue, décident de tout en littérature, si dans la peinture des passions il avait admis un plus grand nombre de traits de nature.** [57]

Accumuler un grand nombre de traits de nature, afin de plaire aux âmes élevées, qui, à la longue, décident de tout en littérature : telle donc la rhétorique avouée, consciente et organisée, de Stendhal.

D'où les préceptes de cette rhétorique :

> **Il n'y a qu'à mettre : Amenez-moi mon cheval au lieu de : Approchez avec mon coursier.**
>
> ....
>
> **Faites faire quelques petites gaucheries à votre héros.** [58]

Eh oui, Stendhal lui-même donne contre Paulhan raison à Valéry. Le Stendhal, que Paulhan opposait à Valéry, est un mythe.

Or, comme s'il en avait pressenti la fragilité, Paulhan, en position de repli, finalement suggère qu'

> **Il n'est peut-être pas d'apparente retouche qui ne recèle un acte vital, d'artifice qui ne trahisse une inspiration.** [59]

J'entends bien.

---

(56) *La Nef*, n° 21, p. 57.

(57) Stendhal. *Pages retrouvées*, publiées par H. Malo (Emile Paul, 1929).

(58) Lettre du 8 novembre 1834, à Madame Jules Gaulthier.

(59) *La Nef*, n° 21, p. 69.

Et j'entends Valéry :

> **Le mystère du choix n'est pas un moindre mystère que celui de l'inspiration, en admettant qu'il en soit bien distinct.** (60)

De fragiles équilibres nous tentent. Nous effaçons un mot, en écrivons un autre. Nous changeons notre tête de place sur l'oreiller.

●

Il est bien évident que divers chemins mènent à Rome, à la paix, au sommeil..., à l'inspiration. Au reste, il est facile d'observer avec Jean Paulhan que les terroristes ne sont pas toujours si terroristes ; ni les rhétoriqueurs, si rhétoriqueurs :

> **Plus d'un vers de Poe pourrait être de Shelley ... Rimbaud devient Boileau sans l'avouer ; et Valéry, Novalis en silence (... Le classique, romantique en secret ; et le surréaliste, rhétoriqueur sans le dire...).** (61)

Il serait cependant peu honnête de laisser Valéry et Paulhan sur ce semblant d'accord. Ce serait les trahir tous deux ; abandonner à la fois le bénéfice de leurs recherches, et celui de leur discorde.

De fait un grave dissentiment les sépare. L'un croit que l'écrivain authentique doit, fût-ce à travers mille retouches, rester fidèle à son intention première, rester fidèle à son moi. (62)

L'autre ne reconnaît aucune valeur particulière à cette intention première. Car d'abord il ne reconnaît aucune véritable personnalité au moi. Tout ce qui constitue le moi est selon lui niable, variable, modifiable. (Le moi est *implexe*. Il devient ce que les circonstances — tant intérieures qu'extérieures — font de lui. On dit mes idées comme on dit mon chapeau). Quant au je du *cogito*, ou *moi pur*, il l'assimile au zéro de l'écriture mathématique. (63) Il pense donc que l'intention première n'est que le résultat hasardeux d'entrechocs divers, qu'il importe avant tout de débroussailler ; et que l'élaboration expressive y contribue efficacement grâce aux qualités de Cohérence, de Commune Mesure, etc..., que comporte et impose le Langage.

---

(60) *Remerciement à l'Académie Française.*

(61) *Clef de la poésie*, pp. 36-37.

(62) Cf. *La Nef*, n° 20, p. 8.

(63) Cf. : « Paul Valéry et le moi », in *Images de Paul Valéry*, par la Duchesse de La Rochefoucauld.

•

Au vrai on ne saurait parler légitimement de Rhétorique, que lorsque l'expression n'est pas spontanée, lorsqu'il y a Retard et Hésitation, — en somme : lorsque, de par une opposition assez vive, nous deviennent conscients les deux sortes de souffles qui collaborent à toute expression : ceux qui proviennent de notre contact direct avec le réel à travers notre sensibilité (contact d'où résulte évasivement *Ego*), et ceux qui proviennent du Langage (représentant de *Herr Omnes*).

Quant aux transactions qui s'ensuivent, il importe d'observer qu'elles sont de deux sortes :

— *Dialectiques* : quand il s'agit d'une synthèse entre les thèses d'Ego et les antithèses de Herr Omnes.

— *Rhétoriques* : quand il s'agit seulement d'assurer d'un homme à un autre la transmission d'une idée.

Les premières sont le privilège et le tourment de quelques écrivains, qui, ayant imprudemment recueilli l'héritage du Prêtre et du Philosophe, ne se contentent pas de distraire d'honnêtes gens, mais recherchent, à travers l'exercice de la littérature, des clartés sur la vie et les destinées de l'espèce.

Pour eux il ne s'agit plus, comme pour le Philosophe (ou le Prêtre), d'interroger les mots (ou les Ecritures) sur la nature des choses; mais, tout au contraire, de forcer les mots et les formes de phrases à exprimer la nature des choses, telle qu'ils la ressentent intimement.

Or les mots et la syntaxe résistent. A chaque instant, le Langage, porteur de la Tradition, du Suffrage Universel et du Sens Commun, risque de vaincre. « N'est-ce pas curieux, observe Versilov-Dostoïevski, presque toujours quand il m'est arrivé de développer une idée en quoi je crois, l'exposé n'est pas terminé que déjà ma foi a faibli ». (64)

Une lutte sans merci s'engage donc parfois entre deux adversaires qui se rongent l'un l'autre, pouvant produire cette impression de cancer mental, qu'Artaud a patiemment — et impatiemment — décrite dans ses ***Lettres à Jacques Rivière* :**

---

(64) *L'Adolescent.*

> **Un quelque chose de furtif qui m'enlève les mots que j'ai trouvés... détruit au fur et à mesure dans sa substance la masse de ma pensée.** (65)

Il en résulte souvent un style heurté, cahotique, *peu naturel.* D'où cette remarque de Max Jacob :

> **Il y a plus facilement du style chez les hommes de peu de tonnage parce que le style est l'équilibre entre le reçu et le recevant.** (66)

Et cette autre de Valéry :

> **Si vous avez toujours du goût, c'est que vous ne vous êtes jamais risqué bien avant dans vous-même.** (67)

Je comprends mal pourquoi Paulhan parle de « déception » (68) ou de « confusion répugnante » (69) à propos de cette grande ambition de certains écrivains.

Il dit leur prétention mal justifiée :

> **Que le poète soit dévot, bien. Mais de quelle foi ? L'écrivain savant, soit. Mais de quelle science ?** (70)

Or il ne s'agit évidemment ni de foi ni de science pré-établies. Mais seulement d'un sombre et parfois héroïque souci d'exactitude et d'authenticité.

Qu'à travers ce nouveau souci la Littérature ait perdu un peu le sens de « la fête » qui sans doute lui fut longtemps essentiel, il se peut. Mais n'y a-t-elle pas gagné quelque noblesse ?

N'est-ce pas d'ailleurs, à travers ce souci d'authenticité et d'exactitude que se définit et s'anime le propos décisif de la Rhétorique : *sacrifier le langage à la pensée ?*

Car on peut certainement envisager ainsi la Rhétorique. La plupart des figures ne sont-elles pas avant tout des FAUTES de Logique (de Vocabulaire ou de Syntaxe),(71) donc de Langage, que la Rhétorique justifie ?

---

(65) Lettre du 29 janvier 1924.
(66) *Poétique.*
(67) *Littérature.*
(68) *Les Fleurs de Tarbes*, p. 15.
(69) *Les Fleurs de Tarbes*, p. 10.
(70) *Les Fleurs de Tarbes*, p. 9.
(71) Cf. les remarques de Pierre Louys à propos du vers de Victor Hugo : *Guerre à la rhétorique et paix à la syntaxe.*

« Ce curieux vers de Hugo n'a pas de verbe; il n'a pas de sujet; donc il n'a pas une force qu'il ne doive à la rhétorique, et c'est la syntaxe qu'il massacre.

« Un épiphénomène composé d'une apostrophe et d'une concession doublement elliptiques est une singulière déclaration de paix à la syntaxe ».

Doter le Langage de Vie en donnant droit de cité aux tâtonnements et aux erreurs de la pensée vive, tel serait donc le premier principe de la rhétorique. Son but paradoxal, de créer l'entente à travers des malentendus.

Même en les réduisant à une pure recherche de la Lumière et de la Transparence, on ne saurait abolir totalement l'opposition naturelle du principe de la pointe et du principe du lieu commun.

Ce vice foncier et inévitable que le Langage tient de la Rhétorique — car il ne faut pas oublier que c'est la Rhétorique qui fait le Langage tous les jours — ce vice n'est pas une preuve absolue contre lui ni contre elle.

Une musique peu réfutable découle des gammes — pourtant rigoureusement fausses — du clavecin bien tempéré.

Et, n'était ce vice, le Langage risquerait peut-être d'abolir bientôt toute pensée.

Je ne fais que suggérer. Je me garderai de conclure. Il faudrait être Leibniz...

BERNE-JOFFROY.

JULES LEFEVRE-DEUMIER

De la biographie de Jules Lefèvre-Deumier (1797-1857) retenons, sans autre, qu'il porta gilet rouge toute sa vie, dans sa jeunesse avec les premiers groupements romantiques, en Pologne en combattant pour la liberté, puis, devenu riche par héritage, dans ses salons de la place Saint-Georges où il recevait les artistes. Poète, romancier, critique, il n'a pas de formule propre, il est dépendant de la manière d'un temps. Il est dans l'ombre. Mais, dans l'ombre où il est, on le remarque parfois, parmi les autres figures de l'ombre, à un rictus, à un tic, à quelque chose d'insolite dans le regard. Assez pour tenir à l'interroger.

Il faudra convenir un jour ou l'autre qu'il y a une sorte d'écrivains que la postérité risque non sans injustice de méconnaître. Ils se rencontrent parmi la grande masse de tous ceux qui ont pensé et écrit dans le courant d'une époque, d'une école, d'une mode, — sans génie, sans talent, sans originalité, sans caractère — en utilisant les lieux communs ou empruntés. Pourtant, de quelques-uns seulement on ne sait quel concours imprévisible, quelle occasion, permettent de fausser la médiocrité, de changer le signe d'une page banale, d'y introduire soudain, peut-être à leur insu, un trouble, des images distractives, une résonance comme venue d'ailleurs, qui possèdent un pouvoir éclairant à contre-clarté de la lumière conventionnelle des autres.

Il y aura lieu de tenir pour véritablement démonstrative dans le fait littéraire, et peut-être dans l'émotion tout court, la présence fortuite de ce brouilleur des formes artificielles, de ce révélateur

des mots sans force. Il paraît hors de doute ainsi qu'il est possible à l'écrivain le moins personnel, le plus plat, de laisser cependant un ou plusieurs textes valables. En d'autres termes, je crois à la possibilité, avec des moyens ordinaires, éliminés même, de créer — admettons par hasard — les charmes extraordinaires.

Tel je pense devoir livrer Lefèvre - Deumier. Ce « passant » ne marche certes, que dans les sentiers des autres où les cailloux sont aussi usés que les galets roulés par l'océan. Mais voici quelques poèmes en prose, extraits de son « Livre du Promeneur ». A les lire nous sommes surpris. Que se passe-t-il? Il y a parfois dans ces phrases les sons profonds d'une cloche immergée. A travers certaines lignes on distingue l'ombre, de profil, de la fatalité et, ici et là, l'écriture peut être du sphynx bizarre qui dictait quelquefois à Edgar Poe.

PIERRE GUERRE

LE PASSE

On demande ce que deviennent les jours qui ne sont plus, et si c'est le cœur de l'homme qui leur sert de tombeau. Non, croyez-moi ; tout paraît mourir, mais rien ne meurt en effet ; hier existe encore quoique vous ne le voyiez plus. Vos jours évanouis sont des absents qui ne reviennent pas, mais qui ne sont pas perdus. Ils ont, comme dans un sanctuaire, suspendu leurs images dans votre âme, et quand vous dormez, quand vous rêvez, ils viennent souvent s'y entretenir comme autrefois, et déranger la poussière qui couvre leurs portraits. Le passé vit toujours sous la neige des ans. C'est l'eau vive qui court toujours sous sa carapace de glace, l'eau vive où serpentent, comme des flèches de pourpre et d'or, comme des grappes de pierreries voyageuses, comme des fleurs qui fuient et ne se fanent pas, mille nageurs silencieux qui sont les souvenirs.

LE VISITEUR NOCTURNE

C'était l'automne, la nuit. Le vent sifflait dans les arbres dépouillés du bois, et miaulait le long des bergeries, comme s'il eût voulu, pour se réchauffer, partager la litière des moutons. La pluie fouettait avec rage les vitraux de ma chaumière, et comme irritée de la trouver fermée. Assis près du feu, j'écrivais à la lueur de ma lampe mes souvenirs ou mes rêves, ce que j'ai vu ou ce que j'aurais voulu voir ; et, tout en m'occupant du passé, je l'oubliais. Le travail est un dieu qui nous permet de changer de monde. Un autre bruit que celui de l'orage me ramena bientôt sur la terre. J'entendis bien distinctement frapper à ma porte. J'ouvris, et je ne vis personne. Je me remis à ma place et je repris ma plume. Mais je n'étais plus seul. Un hôte que je n'avais pas vu était entré, un hôte bien connu qui ne souffre pas qu'on l'oublie, qui venait voir si j'étais tranquille, ou si je pensais à lui : c'était le chagrin.

LES COLONNES D'OR

Quand un rayon du matin pénètre par la jointure d'un volet, dans votre chambre hermétiquement fermée, avez-vous remarqué cet obélisque d'or qui traverse, couché, la pièce d'un bout à l'autre, ce fût immobile et pourtant agité, qu'aucun souffle ne dérange, et dont les molécules impalpables voltigent sans le quitter ? Les atomes brillants qui se condensent et s'allongent en colonne orangée, ce n'est que de la poussière qui se dissipe et disparaît quand on ouvre, toute grande, la porte au soleil. C'est le jour qui éclipse cette fantaisie de la lumière. Il en est de même de ces souvenirs qui tourbillonnent dans nos cœurs et sous nos fronts, au moindre petit rayon qui s'y glisse par la fente d'une blessure. On dirait qu'un nuage, chargé des sables de la Californie, nous est entré dans la mémoire. Tout cela n'est que de la poussière que le grand jour emporte : la cendre de nos amitiés perdues, de nos beaux jours évanouis.

LA TOMBE DU PRINTEMPS

Le printemps a paru, me disaient mes amis, et je ne voulais pas les croire. Laissez-là tous vos livres, ajoutaient-ils, laissez-là vos chagrines études et sortez ! vous le rencontrerez. Je sortis pour le voir, et ne le trouvai pas. J'en demandai des nouvelles aux arbres qui semblaient causer entre eux de leur verdure en retard et du soleil, aux oiseaux qui ne chantaient pas, aux abeilles qui battaient des ailes autour des boutons fermés des lilas, aux papillons bleuâtres qui jouaient languissamment dans les blés verts, aux ruisseaux qui jasaient avec les pâquerettes maladives de leurs bords, aux primevères qui s'entr'ouvraient avec peine pour respirer le jour. Les arbres, les oiseaux, les abeilles, les papillons, les ruisseaux, les fleurs ne l'avaient pas vu. Moi le cherchant toujours, j'arrivai où nous arrivons tous : près d'un tombeau. C'était celui d'une femme aimée un jour, pleurée longtemps. « Je savais bien, murmurai-je en m'éloignant, que le printemps n'avait pas paru et que je ne le verrais nulle part. Il est là. »

L'EXPLICATION DES SONGES

Je m'étais fait, dans ma jeunesse, une théorie des âmes aussi neuve que bizarre, et qui ne laissait pas d'être ingénieuse et poétique. Je me figurais que l'âme n'était point en nous ; qu'elle était extérieure, une sorte de fil électrique qui nous suspendait à la main du Tout-Puissant et nous communiquait ses volontés. J'expliquais par là tous les mouvements de la veille. Nous cèdons plus ou moins docilement à la bride qui nous dirige. Etre vertueux, c'est se soumettre et obéir ; être criminel, c'est se révolter ou se cabrer. J'expliquais aussi par le même moyen toutes les prétendues extravagances des songes. Quand nous dormons, c'est qu'au lieu de nous serrer les rênes, Dieu nous les abandonne. Le moindre vent du ciel alors fait flotter et brouille un instant tout cet écheveau de fils qui nous attachent. L'âme d'un inconnu vient se mêler avec la nôtre et nous apporte des idées, des images, qui n'ont aucune parenté avec nos images et nos idées d'habitude. Quand nous rêvons de choses étranges, c'est que nous voyons par la pensée des autres.

UN SOUVENIR

Le lac était tranquille, la nuit pure et limpide. Tout dormait dans les airs, au fond des eaux et sur la rive. La lune blanche et ronde montait à l'horizon, et la campagne s'argentait au loin d'une neige de lumière. Nous étions deux pèlerins qui glissions sur l'onde, les âmes jointes, les mains entrelacées. Notre barque se frayait des allées à travers une forêt de lis d'eau, qui s'épanouissaient là comme les étoiles dans le firmament et formaient autour de nous comme une voie lactée odorante, une voie de fleurs qui semblaient avoir pris racine dans ce blanc sillon du ciel que les flots assoupis réfléchissaient. Nous n'étions plus de la terre, à moins que le paradis n'y fût descendu. Nos regards échangeaient de saintes promesses, et nos lèvres ne se parlaient qu'en s'approchant. Oh ! la belle nuit qui n'est pas revenue ! Car qu'est-ce qui revient dans ce monde, excepté ce qui fait souffrir, excepté ce qui fait pleurer ?

(*Livre du Promeneur*, 1854).

CHRONIQUES

LE TEMOIN POETIQUE

DEUX POÈTES ET LEURS CRITIQUES

J'ai souvent déploré, et tout récemment ici même au cours d'un débat avec René Ménard, cette propension de la critique actuelle à vouloir justifier la Poésie, comme si celle-ci devait plaider coupable ! Non qu'il ne m'arrive certes, et plus qu'à mon tour, de verser dans l'erreur que je dénonce, mais je sais trop qu'alors j'outrepasse les droits de la critique. On ne dira jamais assez combien ces droits sont minces et contestables, sans le moindre rapport hélas ! avec la tâche à assumer. Il ne s'agit rien moins que de faciliter les approches du poème, de lui faire place nette et ensuite de s'effacer. Se flatter de faire plus sous prétexte d'amener à la Poésie des esprits qui ne sont point naturellement attirés par elle, c'est se lancer dans une entreprise pour le moins hasardeuse et consentir aux pires compromissions. Tout au plus, et encore sans prétendre porter comme jadis de jugements de valeur, le critique peut-il s'efforcer à une étude surtout formelle des textes, à élaborer la « grille » qui permettra, dans une mesure très relative, de transposer en langage d'homme de la rue un objet verbal qui n'est pas de prime abord saisissable. Sitôt cette coïncidence obtenue, si artificielle et précaire soit-elle, sitôt le contact établi, il n'y a plus qu'échange de sensibilités et le poème agissant dès lors par sa vertu propre, le lecteur s'identifiant avec l'auteur, le critique, lui, n'a plus qu'à s'effacer. Il lui faut résister à la tentation d'analyser l'expérience et le plaisir poétique (quand bien même en posséde-

rait-il le moyen, et il existe en fait assez de méthodes plus ou moins subtiles et théoriquement valables) car il n'y a pratiquement aucun intérêt à pousser plus loin l'examen d'un texte qui *se défend* par lui-même. A quoi pourrait bien servir de démonter les éléments d'un « mécanisme de plaisir » qui demeurera toujours, quoi qu'on puisse prétendre, irréductible aux éléments qui le composent ? Et que cela se pratique couramment de nos jours je n'y veux voir que concession, je ne dis pas même regrettable mais parfaitement inutile car elle ne ralliera personne, aux adversaires plus ou moins avoués de la Poésie.

Il est inutile, je crois, de souligner l'intérêt de la collection « Poètes d'aujourd'hui ». C'est peu de dire qu'elle assure la diffusion d'œuvres essentielles ; elle leur donne aussi, tout en se pliant aux nécessités matérielles de l'époque, ce minimum de présentation et d'élégance sans quoi, on ne le dira jamais assez, la beauté d'un poème, comme celle d'une femme, risque de demeurer inopérante. Nous sommes loin certes de la petite collection jaune de chez Stock (à 1 franc !) qui voici un quart de siècle permit aux hommes de ma génération de connaître la nouvelle poésie d'alors mais c'est tout de même une chance inestimable offerte à ces innombrables amateurs disséminés en Province qui n'ont pas la possibilité ou même l'opportunité de se procurer ces plaquettes dispendieuses ou ces feuillets par trop miteux, qui plus qu'autre chose représentent le plus absurde gaspillage. En attendant la parution d'œuvres complètes, la collection de chez Seghers a l'avantage d'offrir l'essentiel et comme ses anthologies individuelles s'accompagnent de bibliographies sérieusement établies, elles permettent de toute façon à l'amateur ou même à l'étudiant de poursuivre toutes les recherches souhaitables. Ces volumes sont d'ores et déjà de véritables instruments de travail mais, par delà leur valeur anthologique et documentaire, ils ont également le mérite d'être établis par d'autres poètes, de telle sorte que, sans prétendre à une objectivité impossible et d'ailleurs peu souhaitable, ils apportent jusqu'en leur partie critique des témoignages parfois passionnés qui permettent de faire le point, de procéder à un nouvel inventaire des valeurs, de déterminer en somme où en est notre lyrisme, qu'on le considère d'entre les rangs du public ou d'entre ceux des chercheurs.

Cette alternance de points de vue s'avère particulièrement féconde dans le cas du *Jules Supervielle* de Claude Roy et du *Léon-Paul Fargue* de Claudine Chonez. De jeunes poètes nous parlent de grands aînés qu'ils aiment particulièrement et nous proposent un choix de leurs œuvres. L'intérêt de ce travail réside précisément dans le fait que Claude Roy ou Claudine Chonez ne se confinent pas dans

l'admiration béate et superficielle dont témoignent d'ordinaire à l'égard des maîtres les numéros dits d'hommage ou de reconnaissance mais que, bien au contraire, ils ne s'interdisent pas de faire des réserves. On les accusera d'avoir eux-mêmes les préjugés de leur génération ; sans doute, mais c'est en faisant état de ces préjugés qu'ils sont le plus assurés de dégager chez de grands poètes ce qui nous parait digne de survivre, en même temps qu'ils défendent contre des modes transitoires ce qu'il y a de permanent dans toutes les démarches, d'essentiel dans la Poésie elle-même. On conçoit l'intérêt capital de ces anthologies de chez Seghers quand on sait quelle est par ailleurs l'attitude de Claudine Chonez et de Claude Roy. Il leur faut en quelque sorte justifier le culte qu'ils vouent à Fargue et à Supervielle. En présence de ces grands métaphysiciens, de ces élégiaques en somme, des critiques « engagés » et soucieux de réalisme se trouvent évidemment assez gênés. C'est Claudine Chonez qui après avoir dit, laissant parler son cœur, sa dévotion pour le « mage » de Saint-Germain-des-Prés, constate avec regret : « Si, comme on peut l'espérer la jeune poésie tente à nouveau de joindre l'esprit du surréalisme et celui de la révolution, c'est-à-dire de revenir à l'homme qui souffre et exige de changer la vie, sans pour autant renoncer à la quête de l'invisible et à ses vertiges, Fargue pourra être momentanément éclipsé. On aura des recherches plus urgentes et plus violentes à risquer, d'où il sera exclu. Fargue le mélancolique, l'amoureux du passé, ne l'ignorait pas : « *On a changé de plan... Le siècle futur parlera peut-être de nous comme de la dynastie San Houang qui régna en Chine* 2.953 *ans avant Jésus-Christ.* » Mais voici comment elle s'efforce de sauver son poète et de justifier socialement ce qu'il est convenu de nommer la gratuité : « Il est le sorcier du verbe qui amuse (c'est un culte que tout poète devrait rendre aux *Neuf Sœurs*) et purifie par le rire ; celui aussi qui endort la douleur et charme musicalement, qui emporte enfin, médium plein d'éclairs, vers les grands espaces et les temps sans horloge. Et aussi le camarade de prison qui crâne dans l'humour, l'ami plein de détresse, l'homme qui *communique* et bouleverse :

> *Un soir j'avais trouvé*
>
> *Une chose pour être heureux...*

Surtout, il vit et nous fait vivre en état de poésie, attentif à ce ruissellement de sa bouche — et d'abord à ce murmure constant à son oreille : « Sensible... S'acharner à être sensible, infiniment sensible, infiniment réceptif. » (*Le Piéton de Paris*). En un seul instant, en une seule sensation le monde entier peut se révéler avec tous ses êtres, sa matière, ses bruits, ses souffles, tandis que se

lézarde le mur... « *L'Homme est au point d'interférence, mais il le sait mal : c'est par le poète qu'il est guidé de l'autre côté, au sein de cette unique pulsation, de ce simultané mal exploré qui ne semble pas différer de l'éternel et qui est son seul espoir de divinisation.* » On voit avec quels détours, quelles subtilités cette exégèse de Fargue s'emploie à maintenir les droits de la Poésie. Pour nous autres qui ne nous soucions pas de les défendre, les tenant pour évidents et imprescriptibles, le commentaire de Claudine Chonez nous satisfait pleinement, mais nous serions curieux de savoir ce qu'en penserait un philosophe marxiste ou un théologien catholique !

Il en va de même de Claude Roy s'appliquant à justifier Supervielle sans verser dans la métaphysique, ce qui nous vaut toute une série de formules de ce genre : « Les poèmes de Supervielle constituent un univers d'analogies, mais non pas un univers fabuleux... La poésie de Supervielle est une poésie des limites charnelles et de l'absence de limites des corps... C'est dans un sens, et le plus noble, une poésie matérialiste. On voit bien, sur cet exemple, que la conscience prise par l'esprit des fonctions de la matière accroît notre liberté plus qu'elle ne la mutile, car Supervielle est, en définitive, le plus libre des poètes... C'est un solitaire, oui, un évadé, non. Les solitaires ont quelque chose à nous dire. Les évadés, non. Voyageurs traqués, voyageurs truqués. Mais Supervielle, Rilke ou Maurice de Guérin : des solitaires ». Et en fin de cette page où il ébauche un magnifique parallèle entre Guérin et Rilke, Claude Roy de conclure : « C'est que pour l'un et l'autre, la solitude n'avait pas été une faiblesse, le témoignage d'une incapacité à vivre, mais celui du suprême courage, celui de Supervielle : regarder sa vie en face — et sa mort, c'est-à-dire : la vie et la mort de chacun. *Des semblables,* les hommes. « Conclusion édifiante obtenue à partir de la fameuse phrase de Rilke : « Je veux mourir de ma propre mort ». Je concède à Claude Roy le droit de n'en point tirer une interprétation mystique, mais il extrapole de toute façon lorsque, par une dialectique aussi poussée et hasardeuse, il en profite pour attribuer au lyrisme de Supervielle une portée dont il se passe parfaitement. Nous avons là un exemple typique de cette manie de justifier les poètes, de les insérer dans une orthodoxie quelconque. Et je m'empresse de dire que je ne fais là aucun reproche à Claude Roy, je constate simplement un signe non équivoque des misères de la critique. Si nous fûmes jamais gênés aux entournures, c'est bien maintenant où nous sommes tentés de mettre au service de la Poésie des idéologies qui lui sont étrangères. Il serait temps en vérité de juger sur la seule qualité des textes car tel est notre seul *objet.* De quel droit prétendrions-nous juger la sensibilité d'un poète ? Si elle joue, si elle

s'exerce sur autrui, nous aurions tout de même mauvaise grâce à insinuer qu'il ne le faudrait pas. Pourquoi entretenir chez le poète comme chez son lecteur toujours suspects d' « évasion », ce nouveau péché non plus contre l'esprit mais contre l'histoire, je ne sais quel sentiment de culpabilité ? C'est verser tôt ou tard dans le puritanisme le plus étroit.

Je n'imagine pas que l'on puisse avoir à défendre Fargue, il s'est assez bien défendu par son œuvre. Il s'est « *sauvé du compartimentage, de toutes ces cellules et de toutes ces boîtes les unes dans les autres, des salles de police tainiennes* ». Il serait assez vain de vouloir ramener à résipiscence le révolté lucide de *Vulturne* qui n'est pas du tout le lyrique de l'évasion, de la fuite, mais bien celui de l'exaltation de tous les pouvoirs, du dépassement :

Donne un coup de pied ! Il y a le sens, il faut le chercher.
Comme on cherche un ressort secret.
Quand tu l'as trouvé
Tu marches sur toutes ces têtes en proue de systématiques,
Sur tous ces yeux de basse-cour,
Tu es sauvé !

....Je ne veux pas me laisser prendre ! Je ne serai pas fait de sitôt ! Je ne suis pas encore bonard ! »

A bon entendeur salut ! Fargue répond ainsi par avance (ce texte a plus de vingt ans) à tous les systématiseurs actuels. Tant pis pour ceux que ses allures funambulesques, ses acrobaties verbales, indisposent, ou qui l'accusent d'esthétisme : « *Cependant, j'étais un pauvre homme, et j'aurais voulu rester dans mon trou, petit maître d'anthologie, subtil insecte du génie, de l'amitié ou de l'amour. Trop tard. Je ne peux plus être un artiste. Je ne peux plus me tenir tranquille.* » Lui reprochera-t-on de s'être complu dans la rêverie ? « *Alors, je débouche ma solitude, fourrée d'une science durement acquise, et je la respire dans les ténèbres.* » Il y aurait tellement à dire sur l'angoisse de Fargue. Dans *Epaisseurs* n'assurait-il pas, citant le Baron de Gleichen : « *L'inquiétude de mon scepticisme habituel, mon mépris pour ce que nous savons et mon respect pour ce que nous ignorons, voilà les motifs qui m'ont engagé à voyager durant une grande partie de ma vie dans les espaces imaginaires.* » Il se réclamait aussi d'Apulée : « *Dans ce pays des enchantements, je considérais chaque chose avec une sorte d'inquiétude. De tout ce que j'apercevais dans la ville, rien ne me paraissait être tel que mes yeux me le montraient. Il me semblait que, par la puissance infernale de certaines incantations, Tout devait avoir été métamor-*

phosé... » Nous pouvons croire Fargue sur parole d'autant que sa parole est belle, comme sa vision d'ailleurs, et c'est bien, je crains, ce qui déroute beaucoup de nos contemporains, habitués qu'ils sont à suspecter tout témoignage qui ne s'accompagne pas d'éructations et de blasphèmes. à exiger que tout visionnaire soit en même temps un convulsionnaire. S'il en était autrement, on comprendrait mal que les gens qui ratiocinent sur la validité du lyrisme de Fargue ne s'interrogent pas sur Artaud et félicitent Michaux de pratiquer une poésie de suicide. Pourquoi ainsi deux poids et deux mesures ?

« *Quand tu seras au plus haut point du désespoir, surplombe le mancenillier. Sors-toi du charme à hauteur d'homme. N'aie plus l'homme en face de toi. Gouvernail de hauteur. Romps le cercle et monte ! Plus de paroles captieuses. Plus de ces regards d'huître consciente et organisée qui te font frémir. Donne le coup de pied, donne-le. Monte. Je t'apprendrai.* » (Mirages). S'il est un mot d'ordre explicite, c'est bien celui-là, et je suis persuadé qu'il y aura toujours des poètes pour l'entendre et pour le suivre. Seulement c'est autrement difficile qu'on ne croit et on préfère parler en l'air de l'esthétisme de Fargue, ou prétendre qu'il y a des tâches plus urgentes. Il nous lègue du moins l'exemple d'un équilibre parfait, encore que conquis de haute lutte, entre les exigences d'une quête mentale poursuivie jusqu'à ses plus extrêmes limites et le souci de la perfection formelle. Il n'est d'autre évasion, d'autre désertion pour le poète que ce qui le distrait de ce double devoir. En s'affirmant fidèle à sa vocation, il témoigne de la dignité de l'homme et c'est par l'exercice de ses pouvoirs qu'il prépare le plus sûrement les autres à les exercer à leur tour.

Les malentendus à propos de Supervielle risquent d'être encore plus profonds qu'à propos de Fargue parce que son œuvre est, en apparence du moins, d'accès plus facile. Il faut savoir gré à Claude Roy, malgré les quelques réserves que j'ai pu faire plus haut sur son étude un peu trop « orientée », de les avoir dans l'ensemble dissipés. Nul n'était plus qualifié pour cette tâche et je lui pardonne volontiers d'avoir quelque peu annexé Supervielle car c'était le seul moyen d'arracher cette œuvre à des interprétations tendancieuses, qui dans l'esprit de certains jeunes poètes en dissimulaient le caractère véritable. Supervielle a tellement été imité, au moins autant qu'Eluard, et ce n'est pas peu dire, il a été si bien adopté, surtout en raison de son théâtre, par le grand public, il a donné tellement de gages à une certaine simplicité « bien française » qu'il est parfois difficile à la nouvelle génération de l'apprécier pleinement. Elle s'accomode mal d'un lyrisme qui est parvenu à transcender avec *Gravitations* les contradictions de l'homme

et de l'Univers, avec *Les amis inconnus* celles du sujet et de l'objet, et ne voit plus comme nous le fîmes jadis le côté pathétique, l'émouvante gaucherie de cette démarche. Et le fait est qu'à une époque qui se réclame des mystiques de l'absurde et du désespoir, Supervielle, bien que ne se ralliant à aucune orthodoxie, fait figure de poète déjà sauvé qui chante le *Magnificat* d'un univers réconcilié. Je veux croire que l'anthologie de Claude Roy remettra à sa juste place ce grand lyrique du cosmique et du familier qui a d'ailleurs sur ses pairs l'avantage de ne pas faire exclusivement appel à l'imagination ou au sens esthétique. Comme je l'ai fait autrefois, Claude Roy insiste avec raison sur le côté franciscain de Supervielle, ce côté même que ses adversaires stigmatisent de l'épithète d' « élégiaque », comme si l'attitude élégiaque n'était pas naturelle ! Elle ne se distingue pas chez Supervielle de la perpétuelle reconquête de l'espace et du temps. Aucune gratuité, aucune virtuosité chez lui, aucun culte des images pour elles-mêmes, encore moins des mots, tout n'est qu'expérience révolue ou en cours, c'est une poésie qui *se fait* et, si elle a du « souffle », c'est le rythme même de la respiration et non d'une construction verbale. Plus qu'aucune autre, c'est arbitrairement que cette œuvre parfaitement une souffre d'être découpée en recueils car il n'est point de poèmes qui à vingt ans ou trente ans de distance ne s'y répondent merveilleusement. N'est-ce pas là le signe le plus évident de l'authenticité ? Ce n'est pas un hasard si *Oublieuse mémoire* (Gallimard, Collection Métamorphose) présente aux côtés des œuvres récentes de Supervielle des textes oubliés qui ne souffrent en rien, bien mieux s'illuminent de cette confrontation. Nous retrouvons à chaque page le Supervielle naturellement précieux :

Ces têtes prises dans le bronze
S'en échappent par la pensée.
Ainsi le pigeonnier ne songe
Que par colombes envolées.

Le grand imagier cosmique de *La Fable du Monde* dosant avec le même bonheur la grandeur et l'humour lorsqu'il écrit à la fin de sa *Genèse* :

Les questions ont disparu et les réponses sont restées aussi fraîches et catégoriques qu'au premier jour.

Et la face du lion avec sa barbe circulaire était aussi une réponse.

Et c'est maintenant un hiéroglyphe dont nous ne parvenons pas à faire le tour et qu'il nous faut déchiffrer avec soin.

Et la haute stature de la girafe aussi bien que le tremblement du tremble ou les glands du chêne et les écureuils !

Les plus émouvants poèmes sont sans doute ceux qui sont groupés sous le titre *L'homme*. Ils constituent un étonnant exemple de lyrisme proprement physiologique à proposer à tous ceux qui prétendent qu'il ne saurait y avoir de métaphysique matérialiste, comme si toute poésie n'était pas précisément cela. Il n'est pas jusqu'au ton élégiaque qui ici ne s'impose :

J'aurai rêvé ma vie à l'instar des rivières
Vivant en même temps la source et l'océan
Sans pouvoir me fixer même un mince moment
Entre le mont, la plaine et les plages dernières.

C'est par des accents de ce genre que Supervielle demeure un des très rares poètes vivants qui puisse encore nous *toucher*.

LÉON-GABRIEL GROS.

Collection « Poètes d'Aujourd'hui », chez Pierre Seghers : *Jules Supervielle*, par Claude Roy; *Léon-Paul Fargue*, par Claudine Chonez.

GLANES ET GLOSES

CRITIQUES AU PRÉSENT [1]

« La critique, dit quelque part Albert Thibaudet, tend à l'inventaire parce qu'elle porte sur la chose faite, sur un passé. » On se laisserait tenter à divaguer un peu sur cette proposition qui, non seulement donne la bonne formule quant au texte regardé : « la chose faite », mais encore intègre à juste titre la critique à la fois à l'histoire et à la comptabilité, actif et passif comparés — sans oublier que, pour un bon bergsonien comme Thibaudet, un inventaire ne saurait être définitivement *arrêté*.

Mais nous n'avons pas le temps de divaguer. Assurément, la définition de Thibaudet s'applique surtout à ce qu'il appelle lui-même « la critique universitaire » en l'opposant à la « critique d'écrivain ». La première, en effet, s'exerce sur des textes déjà classés, déjà inclus dans un inventaire, dans l'histoire, parce qu'ils ont déjà duré longtemps. Au contraire, ce que Thibaudet appelle la critique d'écrivain porte bien sur un passé, puisque *la chose est faite,* mais sur un passé encore présent : sur la littérature dont l'écrivain fait partie. C'est aussi bien la *Défense et Illustration* de Du Bellay que la *Neuvième Satire* de Boileau, aussi bien que les *Poisons* de Sainte Beuve que les *Manifestes* de Breton (ou que les *Descriptions Critiques* de Claude Roy). Cela change tout, la présence. Il s'agit alors d'un pari encore plus que d'un jugement et l'écrivain ne peut prétendre à la véritable objectivité car, présent dans son présent, il est emporté par le même courant (et c'est pourquoi il risque de s'emporter...), secoué par les mêmes passions que la littérature qu'il veut recenser. Sa critique est une image, souvent la sienne, non un recensement. Forcément, et qu'il le veuille ou non, partisane, déformatrice, militante. En tant que critique - inventaire, elle ne pourra être jugée que plus tard, quand elle aura elle-même duré et que nous saurons si elle a misé sur les bonnes cartes — ou d'autres après nous.

---

(1) *Panorama de la Nouvelle Littérature Française*, par Gaëtan Picon (Le Point du Jour). *Descriptions Critiques*, par Claude Roy (Gallimard).

Sauf, cependant, si le critique prétend lui-même s'abstraire de son époque, pour la juger. Le peut-il ? Et le prétend-il si souvent ? Gaëtan Picon prend soin d'intituler *Panorama* et non Histoire, son recensement des dix dernières années de littérature. Certes un panorama doit donner une vue d'ensemble d'un paysage complet, mais Gaëtan Picon ne prétend même pas que le sien n'est pas arbitraire, puisqu'il écrit : « C'est sans doute, dans la page littéraire de *Combat* qu'il faut rechercher l'expression la plus avertie de la littérature la plus valable et la plus audacieuse (celle-là même que nous avons voulu présenter ici.) » Infléchissant ainsi toute la littérature présente dans un sens systématiquement déterminé, comme si une loupe grossissait brusquement un point particulier du tableau, alors déformé. Le critique lui-même le veut ainsi, c'est très bien. Il ne nous reste plus qu'à constater l'art et la passion avec lesquels il défend sa thèse : ils sont grands. Et plus qu'à lui répondre que pour nous, la page littéraire de *Combat* est beaucoup moins significative que pour lui. Un de nous deux se trompe, mais nous n'avons plus à être étonné (scandalisé seulement !) de la primauté morale accordée à Malraux « un de nos plus valables directeurs de conscience », quand son œuvre contient « une inaptitude évidente à s'ouvrir aux autres hommes » (2) ; du quasi silence sur Vercors, au profit de Raymond Aron, par exemple ; du silence sur des poètes, comme De Solier, Gaston Massat, Marcenac, Parrot, Lochac, Voronca ; de l'importance relative accordée à Jean Genet, Noël Devaulx, Julien Gracq, quand Bousquet est liquidé en deux lignes d'une totale insignifiante ; du silence, enfin, incompréhensible, fait sur Louis Guilloux, pas même nommé dans un inventaire tout de même assez détaillé, quand Guilloux — c'est évident depuis *Le Jeu de Patience,* est en train d'écrire une des grandes sommes romanesques de notre temps.

Ces erreurs, ces oublis qui déforment le panorama, puis-je les reprocher à Picon ? Oui, dans la mesure où il s'est engagé à nous livrer un tableau complet de la littérature présente. C'est-à-dire oui ou non selon que je me place dans ma perspective ou dans la sienne, car, en fait, nous parions tous deux et nous vivons notre époque chacun d'une certaine façon. Le reproche, cependant, serait justifié, et grave, si Gaëtan Picon prétendait ne pas parier mais juger objectivement, s'il prétendait n'être pas un critique partisan.

Que je suis partial ! Ce reproche (virtuel...) je ne prévois même pas qu'il puisse être adressé à Claude Roy.

---

(2) Gaëtan Picon.

D'abord, parce que je suis sûr de sa réponse. Et puis, c'est là où je suis partial : simplement parce que j'aime l'allure, le ton, la lumière de ses *Descriptions,* je ne cherche plus à savoir ce qui leur manque, ni à les mettre en contradiction en face d'elles-mêmes. C'est aussi que nous n'avons plus à faire à un ouvrage systématique (un panorama l'est forcément) mais à une suite de manifestations libres. Ici, le critique ne prétend à rien, sinon qu'on lui laisse la liberté de choisir. Claude Roy parle de ceux qu'il aime, ou qu'il n'aime plus (mais il les aime toujours un peu...) et il se trouve que voilà un ensemble complexe et ordonné — incomplet, certes, mais on annonce un second volume « encore plus intéressant que le premier » — que l'on se promène de Valéry à Benda, d'Apollinaire à Saint-John Perse, d'Aragon à Malraux, de Colette à Sartre, bref qu'on fait le tour (en passant par Martin du Gard, Claudel, Eluard, Giraudoux...) d'un beau domaine aux essences variées, troncs hauts et branches ensoleillées. Domaine Français, disait Valery-Larbaud. Il aimerait le livre de Roy (et C. R. doit aimer Larbaud, tous deux fervents du même *vice impuni...*) Des arbres tous un peu trop nobles, peut-être. Quelques pousses plus jeunes, quelques écorces plus rudes ne feraient pas mal dans le parc. Seront-elles pour le second volume ?

Parcours passionné plutôt que promenade. Que nous sommes loin de la critique-inventaire ! Ou plutôt, que cet inventaire ressemble à un examen des armes qui vous ont aidé, ou qui vous aideront à combattre. Et celle qu'on rejette, pour une autre plus sûre, ce n'est pas sans un certain serrement de cœur. Claude Roy peut être dur, voire impitoyable pour un maître qui l'a trompé ou pour un enchanteur qu'il n'écoute plus, il n'a pas pour eux de paroles méprisantes ou perfides. C'est parier pour sa propre dignité.

Il reste à dire que *Descriptions Critiques,* c'est de la bonne critique, ni lyrique, ni pédante, mais suffisamment confiante dans le texte choisi pour coller à lui, mais nourrie, mais qui apprend des choses, qui explique des hommes et des œuvres, tant au cours d'une dialectique chaleureuse que par l'heureux emploi de formules à l'emporte-pièce, auquel Claude Roy le Brillant ne saurait résister. Quand il appelle Claudel, à la fois « Claudelopoulos » et « le plus grand écrivain américain vivant », non seulement c'est amusant mais cela va assez loin. Mieux encore, quand il conclut son étude sur Eluard par *Eluard est bon,* nous touchons à ce que le poète et sa poésie ont d'irremplaçable. Et quand, après un examen attentif, presque tragique à force de bonne volonté dans l'espoir. Claude Roy bute, forcé, sur le monde fermé de Malraux, il nous donne, et précisément à cause de la persistance de son attachement

sensible, la raison la plus valable de regretter l'attitude actuelle de l'écrivain.

Trop brillant, parfois, trop sûr de sa virtuosité... Il ne faut pas qu'on s'y méprenne. Une critique peut être tour à tour désinvolte et grave. Un peu de gaminerie, beaucoup de brio, ne sauraient toujours cacher une érudition profonde en même temps que l'instinct de la grandeur. Roy sait toujours repêcher au fond d'une œuvre la phrase, le moment où l'écrivain communique avec la grandeur, donc avec l'humain. Il est de ceux qui parient pour. Je crois qu'il a raison.

En tout cas, il n'est pas question pour lui de s'abstraire de ses goûts ni de ses enthousiasmes. Pas question de n'être pas là, lui, Claude Roy, au milieu des héros qu'il fréquente (que ses héros soient les écrivains ou leurs personnages), des idées qu'il défend et du langage qui l'enivre. Car la critique de Claude Roy est toujours un peu ivre, comme transportée — si elle n'était pas marxiste, je lui dirais habitée par quelque Dieu. Habitée sûrement par une espèce d'allégresse, par cette joie qui vous rend plus lucide à *parler*. Elle est bouillonnante. Portée à l'extrémité d'elle-même, j'imagine qu'elle ne se refuserait pas à certains gestes qualifiés d'absurdes, par exemple égorger un bélier devant le poème préféré. Moi-même j'exagère en ce moment, j'entre un peu trop en avant dans le jeu, mais est-ce ma faute si les fusées perpétuelles de Claude Roy, finissent, après tout, par ressembler beaucoup à du soleil ?

JEAN TORTEL.

LE THEATRE

L'AN CINQUANTE

Notre époque adore faire le point. Nous sommes un peu comme ces passagers d'*Au Grand Large* qui se retrouvaient à bord sans savoir pourquoi, ni comment : comme eux; nous découvrirons peut-être petit à petit que nous sommes déjà morts, mais en attendant, nous voulons savoir où nous en sommes. L'année 1950 est une année de rétrospectives et de bilans ; un demi-siècle inquiet fait son inventaire et plaide pour obtenir le droit de survivre. C'est peut-être pour cela que la saison théâtrale a pris dans son ensemble une curieuse allure de rétrospective et qu'en faire le bilan dans cette dernière chronique de l'année, c'est un peu faire un bilan partiel du théâtre de ce demi-siècle.

Cela n'est nulle part plus frappant que dans le domaine de la comédie légère. Le boulevard se survit, le public survit à ses fournisseurs, et les directeurs semblent condamnés aux reprises. Comment expliquer autrement des résurrections comme celle du *Petit Café,* de Tristan Bernard ? Ou bien sans cela, comment chacun ne verrait-il pas que *Mon Bébé,* de Maurice Hennequin-Mayo, a largement l'âge d'être G.I. ou que *J'ai dix-sept ans* est une affirmation que M. Paul Vandenberghe a de plus en plus de mal à accréditer ? Ne parlons pas des Ambassadeurs, théâtre voué par M. Bernstein à sa propre rétrospective, ni du spectacle par lequel M. Sacha Guitry, cahin-caha, cherche à se maintenir en vie. L'année dernière on avait tenté sans grand succès de ressusciter Alfred Savoir ; cette année, on semble avoir été mieux inspiré en s'attachant à Edouard Bourdet. On joue donc deux succès de la belle époque, *La Prisonnière* et *Fric-Frac,* et même trois, les soirs où la Comédie-Française affiche *Les Temps Difficiles* — titre que M. Touchard, on le sait, doit trouver plein d'ironique à-propos. Le théâtre de Bourdet tient encore plus ou moins, parce que c'est un théâtre bien fait comme on dit, parce qu'il utilise avec adresse les acteurs, ce dont ceux-ci montrent leur reconnaissance en provoquant les reprises. Si l'on y joint le retour du *Chéri* de Mme

Colette grâce à M. Jean Marais, on voit que le spectateur de passage à Paris peut prendre connaissance des meilleures comédies de mœurs de l'entre-deux-guerres.

Il peut assister également à une rétrospective de M. Jean Anouilh dont on joue à l'Atelier *Le Bal des Voleurs* et à Montparnasse *Le Voyageur sans bagages.* On y trouve thèmes et personnages de M. Anouilh et on se demande en pensant aux pièces plus récentes du même auteur s'il faut dire que ces œuvres n'ont pas vieilli ou que le génie de M. Anouilh n'a pas mûri comme on a pu l'espérer ? Ajoutons ici une reprise de Bernard Shaw (*le Héros et le Soldat*) ailleurs une reprise annoncée pour la rentrée de Pirandello (*Henri IV*), et on conviendra que le programme des théâtres parisiens est un peu celui d'une école du soir pour qui voudrait étudier l'histoire de l'art dramatique pendant la première moitié du XXe siècle.

Trois scènes pour Bourdet, deux scènes pour Anouilh, et, bien entendu trois scènes (*La Petite Hutte, Nina, Bobosse*) pour le charmant André Roussin. Il est le seul maître vivant de ce théâtre. Derrière lui, on ne peut guère nommer cette saison que M. Pierre Barillet qui a écrit une pièce, *le Don d'Adèle,* servie par le talent de Mme Gaby Sylvia, la jeune comédienne de Paris dont la nature est la plus riche et le registre le plus étendu. Ailleurs que reste-t-il à signaler ?

Deux romanciers gais sont venus ou revenus au théâtre, M. Boris Vian avec *l'Equarissage pour tous,* et M. Marcel Aymé avec *Clérambard.* La première de ces pièces est annoncée comme un vaudeville anarchiste. C'est une pochade un peu longue sur un thème assez bénin : le jour du débarquement en Normandie, la famille d'un équarisseur n'est préoccupée que du mariage d'une des filles, et cela malgré les soldats allemands, américains, les parachutistes de tous pays, etc. La pièce est invertébrée, elle emprunte ses meilleurs effets comiques au coq-à-l'âne loufoque, ou bien aux entrées de cirque, mais en oubliant que rien ne demande une architecture plus stricte, un minutage plus précis qu'un bon numéro de clown. Oscillant entre le mauvais goût et la facilité, reprenant avec une trentaine d'années de retard des « gags » des *Mariés de la Tour Eiffel* (M. Cocteau a d'ailleurs senti vibrer un cœur paternel), le long acte de M. Boris Vian ne m'a paru ni drôle, ni significatif. La Compagnie du Myrmidon, qui avait monté la pièce, offrait ensuite en dédommagement un long monologue ou une brève saynette de M. Audiberti, *Sa Peau,* d'une langue admirable et d'un effet envoûtant : M. André Reybaz, en travesti, y était excellent.

Au contraire, on salue avec la plus vive sympathie le succès de *Clérambard* de M. Marcel Aymé. Dans ses romans et dans ses contes, M. Marcel Aymé a créé un monde, avec ses types humains, ses situations propres, et une atmosphère imprégnée de la sensibilité ironique du créateur comme de sa philosophie amère. Après *Lucienne et le Boucher* et *Clérambard,* la preuve est faite que ce monde peut passer du roman à la scène : le métier d'auteur dramatique de M. Marcel Aymé n'est peut-être pas encore parfait ; on sent ici ou là comme une poche d'air dans laquelle le spectateur n'est plus soutenu et tourbillonne un instant, mais cela n'est jamais très grave, ni très long, et la saveur de l'ensemble compense largement ces petites insuffisances. Peut-être d'ailleurs notre inquiétude tient-elle à des raisons plus profondes, et à une certaine indécision morale sur le contenu de l'œuvre. Clérambard, hobereau ruiné, qui a condamné tous les membres de sa famille à travailler comme des forçats sur des métiers à tricoter, uniquement pour sauver la face, Clérambard a une illumination. Il voit saint-François d'Assise, celui-ci fait peut-être un miracle pour lui, et notre homme est transformé. Il va vouloir appliquer à la lettre les enseignements du Poverello, et comme toujours l'application rigoureuse d'une noble doctrine fait éclater les cadres de la vie ordinaire, bouleverse les conventions, crée de menus scandales. Le ressort du comique, c'est l'opposition entre l'homme possédé par la grâce et les mesquineries de son entourage, entre sa sainte folie et la folie du monde. Mécanisme de comédie tout à fait classique, mécanisme moral que l'on trouve par exemple dans le *Misanthrope.* Mais alors de laquelle des deux folies rions-nous et à quel moment devons-nous rire ? Plus d'un spectateur, au moment où il voit Alceste ou Clérambard verser dans l'extravagance rit et se reproche de rire d'un homme qui a de la noblesse et de la raison dans son apparente déraison. D'autre part, à la fin de la pièce, la conviction de Clérambard entraîne tous les autres personnages, et tous s'en vont sur les routes, en se confiant à la charité : tous, sauf le curé. On peut y voir une manifestation d'anticléricalisme, et c'est sans doute exagéré ; mais c'est dans la bouche du curé que M. Aymé a placé la dernière réplique et la comédie s'achève ainsi sur un accent de scepticisme. Bref, le moraliste est incertain : mais c'est de la même manière qu'il l'est chez Molière, et quant au spectateur moins préoccupé, il a cent fois l'occasion de rire, d'un rire large et décent, au cours de la représentation. M. Jacques Dumesnil, que l'on a souvent vu un peu compassé, fait du rôle principal une très grande création ; auprès de lui, Mme Mona Goya est excellente dans un rôle dont, à vrai dire, tous les effets sont sûrs, et un jeune comédien, M. Robert Lombard, se montre extrêmement juste.

Nous n'abandonnons pas le domaine religieux en parlant de *A Chacun selon sa faim,* la première pièce de M. Jean Mogin, montée au théâtre du Vieux-Colombier (avec les subventions de l'Aide à la Première Pièce, qui paraissent jusqu'ici fort justement attribuées) par M. Raymond Hermantier. Le sujet était ingrat, M. Mogin l'a traité avec beaucoup de fermeté et dans une belle langue, et il faut se féliciter de son succès de public. En une dizaine de tableaux, M. Mogin nous raconte l'histoire authentique d'une religieuse en révolte. Jeune supérieure d'un couvent de filles, elle rejette les autorités laïques comme les autorités religieuses, l'infuence d'un coadjuteur cauteleux comme celle d'un confesseur imbécile et vil. La voici maître après Dieu à bord de son couvent. Les adversaires, par la ruse, par la force, en viendront-ils à bout ? On se doute bien que finalement ils y arrivent et que l'aventure de la rebelle se termine tragiquement. Par le talent de M. Mogin, par celui de sa principale interprête, Mme Muriel Chanay, le spectateur est constamment tenu en haleine. La force dramatique de l'œuvre est très grande, et c'est pour cela que M. Jean Mogin est cette année notre grand espoir, un auteur d'une classe rare, comme on n'en avait plus découvert depuis M. Maurice Clavel. Cela dit, sa pièce met en scène un conflit d'idées et je crains bien que ce conflit ne soit mal posé. Nous ne pouvons pas croire un instant à la sainteté ou à l'aspiration à la sainteté de la religieuse : son orgueil éclate presque dès ses premiers mots (par exemple quand elle reproche au prêtre de ne pas faire de différence entre des péchés de religieuse et des péchés de filles du peuple). Dès lors, le conflit n'est plus celui de deux conceptions de la vie spirituelle, comme cela pourrait être le cas par exemple si on portait à la scène l'histoire de Port-Royal : le conflit, à vrai dire s'évanouit, et le spectacle se ramène à celui de la chute d'un grand orgueil. Au surplus que la religieuse se vante de dire la messe et d'entendre ses filles en confession est une bien grande étrangeté, un trait qui paraîtra sans doute aux fidèles moins choquant que tout bonnement absurde. Mais ce que nous cherchions, ce n'est pas un théologien, c'est un auteur dramatique, et M. Jean Mogin en est certainement un. La mise en scène de M. Raymond Hermantier est belle et efficace dans sa sobriété ; pas plus que le jeu de M. Hermantier dans le rôle du coadjuteur elle ne recule toutefois devant les effets de théâtre un peu appuyés.

Disons encore un mot, toujours dans l'ordre religieux et sans sortir de la salle du Vieux-Colombier, de la dernière pièce de M. Thierry Maulnier, *Jeanne et les Juges.* Autour des quelques scènes du procès de Jeanne d'Arc qui précèdent et qui suivent son abjuration et son abandon momentané du costume masculin, M. Thierry Maulnier a construit une

brève tragédie — la tragédie de Jeanne seule avec nous, pauvres hommes. Les voix se taisent, les inquisiteurs usent de moyens pour torturer la conscience de Jeanne qui ne sont pas tellement différents de ceux des inquisiteurs modernes, ni moins efficaces. Jeanne aux abois finit par céder : mais elle se reprend. Celle qui lui apparaît, c'est elle-même, mais victorieuse. Jeanne prend conseil de Jeanne, elle se rétablit dans l'unité intérieure, et par là dans la paix et dans la sainteté. A part l'idée un peu bizarre (et scéniquement réalisée de la manière la plus maladroite) de faire commenter cette action par les personnages célestes, de les faire bavarder pour expliquer les raisons de leur silence, la tragédie est très sobre, très prenante et somme toute très belle. Les deux rôles de Jeanne sont tenus par Mme Jacqueline Morane, avec puissance, et par Mme Marcelle Tassencourt avec intelligence et sensibilité. Mais toute la distribution est dominée par M. Michel Vitold, juste, adroit, varié dans un rôle de juge.

Je n'ai pu suivre ces temps-ci les spectacles de ces petites scènes ou de ces petites compagnies qui sont plutôt des laboratoires que des théâtres. J'ai pourtant passé une très bonne soirée à la pièce de MM. Taladoire et Fuzelier, montée à Point 50. Et pourtant *Ariane ma sœur...* nous oblige à assister pour la centième fois aux débats intimes de la famille Minos. A force de style et d'intelligence, les auteurs, soutenus par le talent d'acteurs comme MM. André Var ou Jean Darbonnens (remarquable en Thésée), nous obligeaient pour ainsi dire à y prendre plaisir... A titre de réparation enfin, je voudrais signaler que contrairement à ce qu'on pouvait penser au moment où j'écrivais ma dernière chronique, la pièce de noble inspiration de M. Albert Camus, *les Justes,* a connu le succès et a été jouée toute la saison.

ROBERT KANTERS.

VOIX DANS L'ESPACE

LA MUSIQUE ET LA RADIO

L'énormité du sujet me rappelle toujours le carnet de route d'André Gide qui, lors d'une visite aux rapides du fleuve Congo, s'entend dire : « Et croiriez-vous qu'un pareil spectacle attend encore son peintre ! »

Rien de systématique n'a, jusqu'à présent, été entrepris pour préciser les rapports entre la musique et la radio, et c'est un ouvrage qu'il faudrait pour, simplement, défricher ce terrain neuf. Dans le cadre de cette chronique, je ne puis que procéder à la manière de cette loupe lumineuse qui, dans un film, (je songe au « Rubens » des cinéastes Storck et Haesaerts) va fouiller les détails de la toile d'un grand maître.

●

Les *Cahiers* ne sont pas un lieu où la statistique peut se sentir à l'aise... Mais pour montrer la place que tient la musique dans les programmes radiophoniques, je mentionnerai trois chiffres : en U.R.S.S., pays où la musique est l'art le plus populaire, elle occupe les deux tiers du total des émissions (c'est vraisemblablement à la même proportion que l'on arriverait pour l'ensemble des émetteurs dans le monde), et en une seule année avant la guerre, 41.000 œuvres musicales, dues à 1.500 compositeurs ont été transmises par les ondes.

Si l'on se représente un instant l'immensité de l'auditoire, n'avais-je pas raison de retenir l'image du grand fleuve africain, ses remous, ses vagues, et son impétueux courant ?

●

Bien sûr, la musique classique (qui occupe une place beaucoup plus importante en Europe qu'en Amérique du Sud, par exemple) est mêlée à la musique légère, et ce

courant charrie de l'écume, et même de la fange. Mais si la radio puise là l'essentiel de sa substance, il convient de nous demander si les musiciens ont lieu de se féliciter d'une si monstrueuse consommation.

Qui peut en douter : la radio rend à la musique d'immenses services. Pour le montrer, je détacherai trois émissions, trois beaux sillons dont on peut suivre les traces dans le cours du fleuve :

« *Plaisirs de la Musique* » où Roland Manuel accompagne d'illustrations sonores choisies avec tact, des commentaires sensibles et pénétrants tels des flèches soigneusement effilées. J'admirais (le dimanche 4 juin, sur la chaîne nationale) la belle leçon qu'il donnait à ses auditeurs en dégageant l'influence du dieu Richard Wagner sur l'école française, sur Chabrier, Vincent d'Indy et Claude Debussy ;

« *La Tribune des Critiques de Disques* » où Armand Panigel utilise avec bonheur (car il n'est pas douteux, à mon sens, qu'il n'atteigne ce but essentiel : améliorer le goût du public) deux procédés, deux moyens proprement radiophoniques : la confrontation de plusieurs opinions, et la répétition de tel fragment musical, par des interprètes (et par conséquent des enregistrements) différents.

« *Les Grands musiciens* », de Jean Witold qui, lui, dégage le sens profond de l'œuvre des maîtres en confrontant, par exemple, (comme il l'a fait le 9 juin sur la chaîne de Paris-Inter) les *andantes* de différentes symphonies de Mozart. Je gage qu'un musicien averti trouverait lui-même matière à apprendre, car il y a quelque chose de révélateur dans le dessein de ces découpures sonores.

●

Que les adversaires de la radio relèvent, dans les programmes d'une journée prise au hasard, le temps consacré à la *vraie* musique, — ce mot étant pris dans son sens le plus rigoureux — et le nombre d'œuvres classiques, anciennes et oubliées, et modernes (les grands concerts font-ils si grande place à la jeune musique ?). Ils seront obligés de reconnaître qu'aujourd'hui, la radio est à la musique ce que le livre est à la littérature. Et les réserves qu'ils pourront faire rejoindront celles que l'on a maintes fois soulevées à propos de la monstrueuse prolifération de l'imprimerie, depuis son invention.

Je connais aussi leur principale objection : ces transmissions, diront-ils, ne sont que des *images* de sons, assez

éloignées parfois de l'original. Mais la technique ne fait-elle pas chaque jour de nouveaux progrès ? Des ingénieurs français mettent au point le relief sonore (qui restitue à l'auditeur « ses deux oreilles ») et leurs travaux ne sont plus confinés dans des laboratoires : le 19 juin, l'adaptation d'un Mystère de Théophile Gautier, « Une Larme du Diable », sous la direction artistique de René Clair, transmise sur deux émetteurs, doit permettre à des auditeurs (branchant deux postes récepteurs sur les deux longueurs d'ondes) de participer à ces expériences dont on attend un progrès réel.

●

Il est d'autres rapports entre la musique et la radio.

S'est-on, jusqu'à présent, réellement penché sur cet aspect, intéressant cependant, de l'audition de la musique sans aucun concours visuel, « l'audition de la musique en soi et pour soi », suivant la formule d'Hermann Scherchen ? On y trouverait des indications sur certaines de nos habitudes mentales (celles qui consistent à remédier par notre imagination à ce que nous ne voyons pas) et, par ailleurs, la question de l'existence d'une musique spécifiquement radiophonique (dont on a beaucoup débattu) se trouverait mieux posée. Car sur ce point, je partage l'opinion d'un musicologue italien, M. Fedele d'Amico : « Il est arbitraire de discuter dans l'abstrait la question de la musique radiophonique. Il est nécessaire de prouver premièrement l'existence d'une telle musique, qui soit non seulement conçue sous l'angle radiophonique selon les propres intentions de l'auteur, mais qui soit effectivement *écoutée* comme telle, d'une manière différente de la manière dont on écoutait de la musique dans le passé, d'une façon correspondant à des besoins nouveaux, à une nouvelle attitude mentale de l'homme. Quand ce fait sera démontré, alors seulement l'on pourra en discuter au point de vue esthétique ».

●

Dès qu'une brèche se produit dans les broussailles, nous découvrons une portion de paysage, écrit Pierre Schaeffer, dans cet étonnant « journal de bord d'une croisière solitaire » (1) que lira avec un intérêt passionné celui « qui cherche le témoignage d'une recherche, l'éton-

(1) Cf. *Polyphonie*, numéro spécial consacré à *la Musique mécanisée*. Tout ce numéro est d'ailleurs à lire par tous ceux qui partagent les préoccupations que nous abordons dans cette chronique.

nement d'une curiosité, l'inquiétude d'un résultat ». Il pénétrera dans une domaine neuf, que Schaeffer appelle la *musique concrète.*

Je suis tenté de croire que Schaeffer est trop modeste lorsqu'il parle d'une portion de paysage ; Serge Moreux, à propos de ces expériences ne craint pas de dire qu'il s'agit peut-être de la découverte « d'un continent sonore aussi vierge que l'était l'île de Robinson Crusoë ». En bref, grâce aux moyens mécaniques mis en œuvre pour l'enregistrement et la radiodiffusion, Pierre Schaeffer est parvenu à disloquer le son, et à considérer tout matériau obtenu de la sorte, comme un élément musical. Ce qui ouvre de singuliers et vastes horizons, et peut conduire à une nouvelle définition de la Musique.

Soyons attentifs, car c'est tout le problème de l'homme et de la machine qui est ici soulevé. Quand se décidera-t-on à étudier systématiquement les aspects multiples de l'intervention des moyens mécaniques dans l'expression et la diffusion de la pensée ?

C'est bien, me semble-t-il, la question la plus actuelle que l'on puisse poser.

STÉPHANE CORDIER.

COURRIER D'AILLEURS

ETATS-UNIS. — On connaît la place faite à l'art moderne français dans les grandes expositions américaines. Cette place, lorsqu'il s'agit d'organismes officiels ou semi-officiels, est cependant fonction de règlements assez stricts (loin d'ailleurs d'être approuvés par tous) tendant à préserver les droits des artistes américains. Car, de même qu'il y a un quota d'immigration et des tarifs douaniers, il existe un quota artistique fixant les achats par les musées d'œuvres étrangères proportionnellement aux achats d'œuvres nationales : pour chaque Picasso ou Matisse, deux ou trois autochtones se voient ainsi décerner les honneurs des cimaises officielles...

Aussi, la place réelle qu'occupe l'art français dans l'esprit du public américain — du moins celui qui s'occupe de la question — faut-il la chercher dans quelques grandes collections privées, réunies en dehors de tous dogmatismes... Parmi ces collections, une des plus importantes est celle de Louise et Walter Arensberg — dont une exposition publique a été dernièrement organisée par l'Institut d'Art de Chicago.

Walter Arensberg a le mérite d'avoir réuni sa collection en toute connaissance de cause (c'est là une particularité qui distingue sa collection d'un bon nombre d'autres), sachant entre autres encourager à leurs débuts deux des plus grands artistes de ce temps : Constantin Brancusi et Marcel Duchamp... Mérite d'autant plus remarquable lorsqu'on sait que Brancusi et Duchamp sont *aussi*, sinon les plus méconnus, du moins les plus incompris des artistes d'aujourd'hui et que cette incompréhension, plus que de la difficulté de leurs œuvres, provient surtout de *l'avance* qu'elles ont sur l'esprit contemporain.

L'ensemble des œuvres réunies par W. Arensberg (Braque, Picasso, Arp, Juan Gris, Kandinsky, Mondrian, Calder, Miro, Masson, Tanguy, Pierre Roy, Hélion, Dali, Ernst, Klee, Picabia, Jacques Villon, Feininger, etc...), forme une véritable anthologie de la Peinture moderne.

* *Wittenborn Press* (38 East 57st. New-York, 22), annonce la parution de *Trans/formation,* une revue dont il faut attendre beaucoup — si elle tient ses promesses.

Le directeur de *Trans/formation* est Harry Holtzman, jeune peintre « abstrait » de très grande valeur, également exécuteur testamentaire de Mondrian (après en avoir été l'ami) et animateur de l'Ecole d'Arts Culturels Katherine Dunham.

Au sommaire du n° 1 : *l'art moderne et l'homme du xxe siècle* (S.I. Hayakawa) ; *Art et Nature* (Oscar Wilde) ; *Art et Perception* (Sigfried Giedion) ; *Compositions, sensations* (Adelbert Ames jr.) ; *Empirisme des sciences sociales* (G.K. Zipf) ; *Maison, rue, cité* (Piet Mondrian) ; *Outils de l'universalité* (Le Corbusier) ; *Intentions surréalistes* (Nicolas Calas) ; *Sémantique* (A.-W. Read), etc...

●

ANGLETERRE. — Le poète belge E.-L.-T. Mesens poursuit sa belle activité à la London Gallery (23 Brook st. W.I. Londres).

C'est en grande partie grâce à lui que l'art moderne (Fernand Léger, Klee, Chirico et les surréalistes) a été introduit en Angleterre. Ses dernières expositions, à la London Gallery, étaient consacrées à Kurt Schwitters, Miro, Ernst. Pour le mois d'août, E.-L.-T. Mesens organise une grande rétrospective des œuvres de Picasso, qui se déroulera en Belgique dans la station balnéaire de Knokke le Zoute.

●

FRANCE. — A l'occasion de la première exposition Max Ernst, retour à Paris, la *Galerie René Drouin* a édité un catalogue comportant, outre des reproductions photographiques, un texte inédit de Joe Bousquet (*A la hauteur des yeux*) et onze dessins de Max Ernst.

L'œuvre de Max Ernst se passe assez aisément de tous commentaires, mais il n'est cependant pas inutile de citer ici quelques-unes des lignes que cette œuvre a inspirées à Joe Bousquet :

« Nombreux, les peintres qui se flattent de nous apprendre à « voir ». Les plus audacieux, les moins figuratifs s'évertuent, en dernière analyse, à *réhabiliter* quelques éléments du monde sensible. Les plus surprenantes compositions, dans la mesure où elles se proposent de glisser un jour sur une robe de femme ou dans la cage vitrée d'un étalage, laissent discerner quelque espérance de nous réconcilier avec un univers où les hommes se coudoient, mais où chacun est seul.

« L'art a cultivé cette solitude. Combien de nous ont commis l'erreur d'estimer une peinture pour y avoir distingué des traits qui ne faisaient signe qu'à eux ? ».

✱ A la *Galerie du Siècle* (168, boulevard Saint-Germain, VIe), s'est déroulée une exposition Goetz. Transfuge du surréalisme, Goetz n'en est pas pour cela considéré comme un « authentique » abstrait — son passage dans l'abstraction étant même considéré par les intéressés un peu comme l'intrusion d'un canard dans une couvée de poussins... Il n'empêche que chacune des expositions de Goetz marque un progrès sur la précédente, et une étape dans l'œuvre d'un peintre à plus d'un titre attachant.

A propos de Goetz, signalons qu'à San-Francisco, sous les auspices de M. Jean-Louis Formé-Bécherat (Conseiller Commercial au Consulat de France, mais qui n'en ferait pas moins un excellent représentant culturel) un film retraçant la genèse d'un tableau de Goetz a été projeté, avec succès, en privé et à la télévision.

✱ Saluons la naissance (à Paris, aux Editions de Beaune, 5, Rue de Beaune), d'une collection de monographies d'artistes : la *Collection Signe,* sous la direction de R.-V. Gindertael. Le premier volume de cette collection est consacré à Kandinsky. L'introduction et les commentaires — excellents quoique brefs — sont du critique Charles Estienne, certainement le plus apte en France à présenter l'œuvre de celui qui est considéré comme le plus grand peintre abstrait.

✱ S'il est trop tard pour saluer la naissance de la revue *Art d'Aujourd'hui*, il ne l'est cependant pas pour en saluer — avec ses numéros 5 et 6 récemment parus — la croissance et la tenue.

Une revue d'art exclusivement consacrée à l'art moderne, dans ses formes les plus aventureuses mais également les plus exigeantes, la nécessité s'en manifestait depuis déjà longtemps, de façon presque unanimement reconnue. Et il semble bien qu'à cette nécessité *Art d'Aujourd'hui* soit en passe de répondre, sinon totalement, mais du moins, dans de très appréciables proportions.

Issu d'une publication que tous les spécialistes connaissent (l'*Architecture d'Aujourd'hui*) il est naturel qu'*Art d'Aujourd'hui* entende d'abord principalement œuvrer en faveur d'une synthèse de ces arts majeurs que sont la peinture, la sculpture et l'architecture, synthèse qu'il est désormais permis à notre époque d'envisager grâce à l'œuvre de créateurs aussi divers que Le Corbusier, Fernand Léger, Mondrian, Pevsner, Laurens, Arp, et, d'une façon générale, de tous ceux qui pensent que — en dehors de tout recours à la figuration ou à l'allusion réaliste — *la forme est également contenu.*

Cependant, malgré la place prépondérante accordée à la peinture et à la sculpture dite « abstraite », on peut trouver dans *Art d'Aujourd'hui* des échappées savoureuses (Peintures foraines), des parallèles pleins de verve (Rencontres fortuites), ou même des éloges de la peinture naïve (il est vrai qu'il s'agit d'un compte rendu d'exposition par Charles Estienne, dont c'est là le violon d'Ingres, quoique bon nombre de ses amis déploient tous leurs efforts pour le cantonner dans le rôle qu'il assumait jusqu'à présent de défenseur patenté de l'Abstraction...).

A étendre ses investigations en dehors du seul domaine de l'art abstrait — il y a, par exemple, une peinture surréaliste (Matta, Francès) que même ceux épris des seuls problèmes formels, doivent nécessairement considérer), *Art d'Aujourd'hui* ne peut que susciter, à chacune de ses publications, notre intérêt accru.

RENÉ RENNE ET CLAUDE SERBANNE.

RENÉ CHAR ET LES MATINAUX

René Char adresse son dernier livre (1) à ceux qui veulent bien s'établir dans le *droit* chemin de l'homme : celui où l'intelligence ne tend pas à violer le réel, où l'affectivité ne se rétracte pas devant l'imposition de certitudes qui sont fausses dans la mesure où elles sont unilatérales et inhumaines quand elles impliquent — ou ordonnent — un refus de l'individu au libre arbitre de son cœur et à celui de son imagination.

Or, notre temps n'impose plus à l'homme qu'un chemin totalitaire et voudrait lui infliger à coups de certitudes indubitables une conduite où le plus grand mal serait pour lui le moindre doute. Diriger ainsi les consciences devient une imposture contre laquelle s'impose une révolte basée sur la perplexité, puis la négation du mensonge. C'est ainsi que l'on retrouve, délivré par la plume de René Char, un mot qui fut diversement exploité depuis déjà longtemps, servit souvent d'alibi à ceux qui imposaient souvent une réalité contraire, un mot en qui on pouvait avoir dès lors perdu confiance : celui de « révolutionnaire ». A ses yeux est « indéfiniment révolutionnaire » la « vérité poétique », cette vérité exprimée comme une évidence « collective » mais perçue subjectivement par le poète et transmise par le sortilège de la poésie.

Or, la vérité à l'état pur ressortit toujours à un dualisme qui interdit la seule représentation de l'un de ses visages. Le poète, à divers titres, la conçoit libéralement, c'est-à-dire en respecte les nuances et la structure allogène. C'est ainsi qu'il se garde aussi de convaincre, de s'imposer aux hommes autrement que par l'émotion que sa poésie soulève et qui, partant, ne lui appartient plus en propre.

Dans « Les Matinaux » René Char se penche plus particulièrement sur une fraction de cette vérité : sur la genèse et la nature de la Création, sur le mécanisme des naissances. D'où le titre de son recueil qui est une suite d'aurores conscientes.

Pour lui, rien ne se crée qui ne soit déchirement, espoir et crainte d'un nouveau déchirement. Car rien ne subsiste en soi et ce qui est n'a de possibilité de devenir que dans le fait

---

(1) René Char : *Les Matinaux*, Gallimard, 1950.

de ne plus être un jour, ou, au moins, dans l'absence d'obligation d'être à tout jamais. L'homme ne crée rien de valable et d'adéquat à lui dans le dogmatisme, car on ne peut créer autrement que le fait la Nature. Ou plutôt, s'il est un dogmatisme auquel on puisse se résoudre — et auquel on ne puisse que se résoudre — c'est à celui de la Vie, de la Vie qui n'obéit à rien qui lui soit extérieur, de la Vie qui se perpétue en se dépassant elle-même, se consume et se rallume à son propre feu, se détruit pour durer, ne dure qu'en se privant plus ou moins de ce qui lui a appartenu. C'est là « l'exigence de la création » : « Toute vie qui doit poindre achève un blessé ».

Ainsi vivre, c'est prendre une responsabilité : celle d'un mal inévitable, d'un mal nécessaire. Il n'est point en cela de culpabilité foncière, mais on atteint à cette culpabilité si on accepte ce mal avec sérénité, si on surenchérit sur lui et si on l'utilise sous le couvert d'une certitude, en vue d'une fin délibérée. C'est le cas des pourvoyeurs d'absolu, de rigides devoirs et de châtiments. Cette culpabilité est à condamner en soi, mais le poète se garde de jeter un anathème sans recours sur ceux qui l'endossent en croyant apporter le Bien. Car ceux-là souffrent s'ils sont sincères, ne sont point imposteurs. Ils sont décidés au bonheur de tous, puissants et prêts à affronter le plus grand mal, mais n'envisagent de l'abattre qu'avec l'aide d'un nouveau mal et sont surtout incapables de savoir, par la suite, réaliser ou permettre à l'homme une harmonie diversifiée, une harmonie où chacun a sa chance, son risque et son plaisir :

« Hommes d'arbres et de cognées, capables de tenir tête à quelque terreur mais inaptes à conduire l'eau, à aligner des bâtisses, à les enduire de couleurs plaisantes.

« Ils ignoraient le jardin d'hiver et l'économie de la joie ».

Avons-nous à convaincre ces rudimentaires, ces messies inachevés, ces bénévoles porteurs de l' « ouragan » ? Peut-être le pourrait-on, mais l'avenir qu'ils se chargent de déboiser grossièrement en serait « dérangé » et l'aurore qu'ils feront se lever, l'aurore qui aura eu « la teinte du caillot » recèle en elle-même des occurences de mieux être. Elle est une étape de la durée franchie ; et nous savons bien qu'il faut marcher, serait-ce dans la nuit, pour rencontrer l'inconnu, car :

« Nul n'empêche jamais la lumière exilée

De trouver son élu dans l'inconnu surpris ».

D'autre part, une seconde raison incite le poète à ne point opposer d'arguments à la marche de l' « ouragan » : c'est que le lieu où il évolue n'est pas menacé dans l'instant, cet instant dont il fait sa demeure nomade, incessamment fugitive. Et là réside un autre visage de l'existence que René Char nous dévoile : celui de la grâce qui nous touche en un éclair, cet éclair qui peut être le « cœur de l'éternel ». Car le poète reconnaît un absolu : celui de la foudre. Son plus grand ennemi et sa plus grande providence sont le temps, ce fleuve unique dont il connaît désespérément la direction, mais dont le cours recèle

une immense diversité de chances, inconnues et *subitement* pénétrées. Voilà son espoir, fragmentairement accumulé devant lui...

Au cours de ces instants, l'homme s'intègre dans l'univers soudainement apprivoisé, son cœur et son esprit coincident et son existence se superpose à toute autre. Il n'est plus exclu ni de lui même, ni de tous, ni du tout. Il est en état de communication totale. Dans cette sensation, le poète découvre son inspiration et parle, alors, dans l'essentiel, et non plus dans le circonstanciel ni l'affable confidence. Et cela non pas à l'aboutissement d'un exercice spirituel qui l'eût écarté de la vie, eût tendu à la lui faire surmonter, mais à l'aboutissement de cette sensation qui lui donne l'univers matériel et qu'il change en *évidence* valable aux yeux de tous. Car la poésie serait vaine qui ne serait adressée à tous. Cela n'impliquant ni une subordination, ni une complaisance du poète à l'égard de ceux qui ne le sont pas. Lui, révèle sans se détruire dans sa révélation : il doit parler de telle sorte qu'il découvre à ceux qui l'écoutent *leur* propre vérité par l'intermédiaire d'une voix qui n'appartient qu'à lui et dont il n'use qu'en accord avec lui-même.

« Les Matinaux » sont une œuvre poétique continûment éthique en cela que René Char y propose un comportement basé sur la perception du réel et sa transmission par les voies du poème. Car il ne se croit jamais dégagé de sa mission de poète s'il n'a pas extrait du phénomène dont il parle et qui l'a touché, une valeur d'exemple ou, plus simplement, d'avertissement. Ayant vu que la vérité n'est pas un dogme singulier mais un être multiple, la vérité devient pour lui la liberté de concevoir une vérité différente. La Nature n'est pas intransigeante et la somme de métamorphoses qu'elle déploie fait qu'elle n'accorde pas plus de valeur absolue à l'une qu'à l'autre. Il n'est pas non plus en elle de cessation définitive et l'impossible ne s'y manifeste pas a-priori. Cet impossible donc, n'est pas à fuir, mais à être suivi dans la voie cruelle et les récompenses prévisibles qu'il nous offre. Ainsi, l'homme doit-il professer la même confiance dans le temps et la même confiance dans les entreprises de ses semblables. Mais là, doit se refuser à tout ce qui voudrait anéantir sans recours, car la vie ne connaît pas d'anéantissement sans ultériorité : « (...) si tu détruis, que ce soit avec des outils nuptiaux ».

Le pessimisme est de savoir qu'on ne peut durer qu'au prix d'une déperdition de nous-mêmes ; l'optimisme est dans la supposition de notre progrès, dans l'atteinte du mieux à travers le moindre mal. Cette voie sinueuse comme une rivière, ce n'est point sans scrupule que l'on peut l'emprunter, ni extrême respect de ce qui existe conjointement à nous, ni appréhension de ce qu'on peut y perdre. Cette Vie — par laquelle René Char est « obsédé » — c'est une complexité mouvante qui s'enfonce éperdûment dans l'inconnu et tout ce qui voudrait la simplifier au nom de quoi que ce fût qui la dépassât, divorcerait d'avec elle, s'y opposerait. Le poète doit s'exclure de tout ce qui veut aller plus vite que la vie en lui imposant un but qui ne soit pas elle-même, et vit d'instant en instant, conscient qu'il a changé, change et changera sans être le maître de ses mutations et que tout autour de lui fait de même.

Il n'est nul besoin d'insister pour faire voir, en cela, combien le livre de René Char est *préposé* à la soif de ceux qui, de nos jours, demeurent prisonniers de leur « conscience malheureuse » et se refusent à en sortir dans la crainte de participer à une plus grande injustice que leur silence.

D'autre part, l'ouvrage de René Char nous montre que la révolte peut être sagesse, le pessimisme du scrupule, et que notre liberté réside dans le fait d'être éternellement captif des forces de la Vie.

JACQUES CHARPIER.

●

RECHERCHES SUR L'ÉPOPÉE HOMÉRIQUE ET LES TRADITIONS ORALES

Depuis les premiers « éditeurs » grecs, qui firent coucher sur papyrus l'ensemble des deux épopées homériques, se maintient autour d'elles dans notre Occident, une tradition très ancienne d'exégèse et de piété.

Il est inutile de le rappeler longuement dans une revue qui, en pleine guerre, n'a pas hésité à livrer au public les méditations sur l'*Iliade* de la regrettée Simone Weil (1), et qui depuis, a tenu ses lecteurs informés des travaux de Ch. Autran et d'Em. Mireaux.

Voici que l'Amérique du Nord intervient à son tour avec un volume, *Folk tale, fiction and saga in the Homeric Epics* (2), qui reprend des conférences faites à l'Université de Californie, dans la série des *Sather classical lectures*, par un des plus brillants archéologues du pays, M. Rhys Carpenter, directeur de l'Ecole Américaine d'Athènes.

L'ouvrage a le double mérite de présenter une théorie générale sur la constitution de l'épopée et de l'appuyer sur des recherches partielles qui mettent en jeu des méthodes intéressantes. Cette théorie et ces méthodes appellent la critique, tant en elles-mêmes, que dans la façon dont elles sont appliquées. Mais les débats qu'elles provoquent peuvent se montrer au moins aussi fructueux que les résultats proposés par l'auteur, ce qui est le plus important, au fond, pour des études de cette nature.

●

(1) On en rapprochera le *De l'Iliade* de Rachel Bespaloff, New-York, 1943.
(2) University of California Press, 1946.

M. Rhys Carpenter part de l'idée, en elle-même incontestable, que la littérature écrite plonge ses racines dans un immense passé d'expression orale. « La parole doit être à peu près aussi ancienne que l'homme, le chant à peu près aussi ancien que la parole, la poésie à peu près aussi ancienne que le chant ». Et il n'est plus besoin de montrer combien la poésie homérique est encore de la littérature orale, même si l'on admet que les aèdes aient su écrire (3). Or, dans ce passé, une seule méthode permet de pénétrer : l'étude des traditions.

Parmi elles, certaines donnent un reflet plus ou moins pâle des événements historiques : on sait qu'elles ne remontent jamais très haut quand elles ne sont point soutenues par une mémoire écrite. C'est l'élément que l'auteur appelle *saga*.

Dans l'*Iliade* elle-même, c'est du moins la conviction de M. Rhys Carpenter, la connaissance des réalités mycéniennes est faible. « Certains grands événements, certains personnages pittoresques ou importants, la marche, la tendance générales du temps, ça et là quelque détail piquant qui y reste collé — voilà, au propre, ce qu'a dû être le total et la substance de son information » (4). La légende de Troie ne correspond peut-être même pas à une expédition aux Dardanelles, et M. Rhys Carpenter reprend les critiques souvent adressées à l'identification de la cité épique avec le site d'Hissarlik. En elle, se confondraient deux souvenirs : un échec de débarquement mycénien en Egypte, au temps des Peuples de la Mer ; l'implantation des Eoliens autour du Pergamon de Teuthranie, dans la vallée du Kaïkos, en Asie Mineure, mais bien plus au Sud que le Détroit. Ce seraient les Ioniens, au cours de leur expansion vers la Mer Noire, qui auraient fixé la légende sur les ruines d'Hissarlik (5).

Une deuxième couche de traditions, plus difficiles à scruter, tantôt porte un caractère religieux encore nettement reconnaissable, tantôt a pris la forme de contes populaires (*folk tale* pour M. Rhys Carpenter). L'origine de ces derniers, j'en suis persuadé, n'est d'ailleurs pas à chercher, le plus souvent, en dehors de rites religieux ou de pratiques magiques, mais elle n'est pas pas toujours facile à mettre en lumière.

Saga, folk tale et imagination poétique (*fiction,* dit l'auteur), voilà les éléments constitutifs de l'épopée homérique. Naturellement, le dosage en varie suivant les poèmes : la partie folklorique et plus abondante dans l'*Odyssée,* la *saga* a plus de part dans l'*Iliade*.

Pour utiliser ces traditions, il reste à déterminer dans quel secteur humain on poussera cette sorte de fouilles dans la mémoire collective que constitue leur étude. Or, M. Rhys Carpen-

---

(3) M. Carpenter estime qu'il aurait été impossible de mettre par écrit une œuvre si longue avant que l'emploi du papyrus se soit répandu, grâce à la réouverture de l'Egypte au commerce, vers la fin du VIIe siècle. Mais certaines quantités de papyrus ne pouvaient-elles passer par des revendeurs orientaux ? Après tout, c'est Byblos qui a donné son nom au livre, *biblion*. Faut-il donc exclure la possibilité de tout travail écrit, ou même de transcriptions étendues à l'usage de petites collectivités, d'un *genos* poétique (famille-confrérie de récitants) par exemple, auquel un exemplaire aurait suffi ?

(4) P. 32 et cf. tout le deuxième chapitre, souvent soutenu par le savoir de l'archéologue.

(5) P. 45-67.

ter s'est imposé une restriction qui paraît l'effet d'un raisonnement contestable : derrière l'épopée, il y a les temps mycéniens ; derrière ceux-ci, en matière de traditions, l'Europe, et l'Europe seulement. « Une enquête parmi elles, affirme-t-il, ne nous conduirait sans doute pas où conduit d'ordinaire l'examen de l'art mycénien et de la culture matérielle — à la Crète et à l'antique Anatolie. Il n'y a pas de sang minoen ou asianique dans les veines des Muses gecques. Qu'elles soient de l'Hélicon et du Parnasse ou de Piérie au pied de l'Olympe, helléniques ou « thraces », elles habitent à l'écart du monde créto-mycénien et au contact des éléments *européens* de la langue et de la culture grecques (...). En conséquence, j'emploierai l'hypothèse peu à la mode que les sources dernières devraient être les mêmes pour l'épopée grecque que pour l'Europe occidentale » (6).

Si, en effet, un certain « pan-égéïsme » a relevé de la mode, le « nordisme » de principe que l'on sent ici n'est pas sans inquiéter. Outre que certains Allemands l'ont largement discrédité en le faisant servir à des thèses politiques, il fait fi, avec trop de facilité, des liens spirituels que l'archéologie comme l'étude des traditions religieuses, permettent de reconnaître, de plus en plus nombreux, entre la Méditerranée préhellénique et ses envahisseurs (7). Pourquoi se priver d'un tel secours ? Pourquoi se limiter de façon arbitraire alors qu'il n'est jamais trop de toutes les sources d'information pour l'exploration d'un passé obscur ?

Si l'on se borne au point en question, aux origines de la poésie grecque, il faut bien constater que la tradition ne se confinait pas aux éléments helléno-thraces. Elle nommait le lycien Olên et Chrysothémis le Crétois ; elle citait parmi les découvreurs de la musique et du rythme, les Dactyles de l'Ida, c'est-à-dire sans doute, quelque société fermée, quelque *thiase* de forgerons-musiciens asiano-crétois. Elle donnait aussi une place importante, dans l'invention de l'hexamètre, aux grands sanctuaires prophétiques dont on sait aujourd'hui qu'ils étaient déjà des lieux saints avant la venue des Hellènes. Enfin (ce qui invite aussi à la réflexion) le vocabulaire technique de la poésie et de la musique, pour une bonne part, ne se laisse pas ramener à des racines indo-européennes. Tout invite à admettre ici les apports étrangers dont rien n'assure qu'ils se bornent à des formes vides de contenu.

●

Les inconvénients inhérents au choix d'un angle de vue trop limité se font surtout sentir lorsque M. Rhys Carpenter tente de trouver dans le thème folklorique du Fils de l'Ours, essentiellement nordique, le schéma général des aventures d'Ulysse (8).

---

(6) P. 17-18.

(7) On se reportera au livre de Charles Picard, *Les religions préhelléniques* (Collection *Mana*, t. II, vol. 1), synthèse d'une érudition aussi fouillée dans les détails qu'elle est ample dans ses vues générales.

(8) Il s'est inspiré de ce qu'avait fait Fr. Panzer pour le héros épique anglo-saxon Beowulf dans ses *Studie zur germanischen Sagengeschichte, t. I, Beowulf.*

Si quelqu'un est persuadé que le rapprochement de l'épopée et du folklore peut donner des résultats, c'est bien moi, qui tente d'expliquer de cette façon plus d'un épisode odysséen. Mais il faut se prémunir contre le démon de l'analogie en s'imposant des conditions de méthode particulièrement exigeantes. On ne peut comparer avec fruit, M. Dumézil l'a précisé, il y a déjà longtemps, à propos des mythes (9), que des « combinaisons bien définies de thèmes ». Il faut s'astreindre à ne s'appuyer que sur des *parallélismes suivis,* dans lesquels les éléments caractéristiques des thèmes comparés se retrouvent *enchaînés* de la même façon. C'est seulement d'une combinaison compliquée que l'on peut dire, avec M. Dumézil encore, qu'elle « n'a pu se former par deux fois, indépendantes l'une de l'autre, dans l'esprit de deux conteurs ».

Or, c'est justement par l'enchaînement des parties que pèche d'abord le parallélisme présenté par M. Rhys Carpenter. Le défaut n'a d'ailleurs pas échappé à la clairvoyance de l'auteur et il est allé au-devant des critiques. Il a reconnu que « l'unité dramatique qui est si forte dans *Beowulf* a été rompue dans l'*Odyssée,* où une série d'aventures sans connexions et sans liens s'est substituée à la cohérence de temps, de lieu et de personnage que l'on pourrait supposer essentielle au premier dessein d'un tel récit ». C'est l'effet de ce qu'il appelle « la technique en chaîne » de l'*Odyssée.* « Cette dispersion volontaire de l'intrigue a pour résultat qu'un processus de narration disjonctif particulier entre en jeu, qui permet à toute variante ou à tout détail de l'histoire déjà écartés d'être réintroduits plus loin en constituant un épisode nouveau et séparé » (10). Qui ne voit qu'en s'accordant une telle latitude il devient possible de tout démontrer — et inévitable que l'on ne prouve pas grand chose ?

Pour juger en toute équité de la méthode suivie ici par M. Rhys Carpenter, il faudrait pouvoir reprendre point par point se tentative de démonstration, ce qui dépasserait les bornes d'un simple article. Je suis donc forcé de me limiter à deux exemples, pris parmi les plus favorables à l'auteur.

Pour fonder un parallèle entre le conte du Fils de l'Ours et l'histoire d'Ulysse, il faut établir un rapport de filiation entre le héros homérique et un Ours mythique. Ni l'*Iliade* ni l'*Odyssée* ne le permettent.

M. Rhys Carpenter propose deux manières de tourner la difficulté. Une tradition attestée par l'ensemble des trois grands tragiques, fait d'Ulysse le fils de Sisyphe. Ce personnage, célèbre par ses ruses, passait pour avoir éludé une fois la mort et être revenu vivant de chez Hadès. L'emplacement exact de sa tombe définitive était mal connu. Deux raisons donc pour l'assimiler à l'Ours Dormant, dont les disparitions temporaires suivies d'un retour, symbolisent la résurrection des initiés (11).

Sisyphe figure divine ? Sans preuve plus solide ? Quand on a les plus grandes peines à trouver quelques traces d'un culte

---

(9) *Le festin d'immortalité,* introd. p. V.
(10) P. 136.
(11) P. 126-7.

de l'ours dans la Grèce proprement dite (12) ? Quand une tradition constante place Sisyphe dans le Tartare, parmi les damnés ? On voit trop bien, au contraire, comment une commune astuce a pu paraître une raison pour faire entrer dans sa famille un autre « héros d'ingéniosité ».

La deuxième filiation présente une apparence plus favorable. Le grand père d'Ulysse s'appelle Arkeisios. Ce nom peut représenter un allongement métrique d'un adjectif signifiant « de l'ours ». Précisément, une légende fait naître Arkeisios de Képhalos et d'une ourse. Si donc Ulysse n'est pas directement un fils de cet animal, il le retrouve du moins dans sa famille, trois générations avant lui.

Mais l'étymologie proposée n'est pas évidente, puisque l'on peut songer aussi au verbe *arkéô*. La légende de Képhalos n'est connue que par une source tardive : le traité d'Aristote sur *la Constitution d'Ithaque*, texte d'ailleurs perdu. On relève au moins trois autres généalogies d'Arkeisios, preuve que ce personnage n'était l'objet d'aucune tradition bien ferme. On ne se sent donc pas très tenté de conclure. On se demande même si l'histoire de l'ourse ne sort pas, précisément, d'une étymologie populaire, bien loin de la fonder.

Autre exemple maintenant, où l'ingéniosité du commentateur entraîne cette fois à méconnaître non seulement la lettre du texte, mais son esprit. Le Fils de l'Ours doit porter quelque marque physique de son hérédité animale. M. Rhys Carpenter découvre un aveu de ce genre dans le nom d'*Outis*, qu'Ulysse se donne devant le Cyclope et qui peut, graphiquement et presque phonétiquement, être l'équivalent d'*Otis*, « l'oreillard » (13) : Ulysse aurait des oreilles d'ours et ce surnom d'enfance le proclamerait. Mais l'interprétation classique, *Outis* : Personne, se trouve la seule conforme au vieux thème folklorique sous-jacent à cet épisode : la tromperie sur le nom (14), où non seulement l'équivoque doit empêcher le monstre de recevoir du secours, mais où, en un sens originel plus profond, il s'agit de cacher le nom (ou même le surnom usuel), dont la connaissance donnerait à l'adversaire une supériorité magique définitive.

Qu'il cherche ses principes d'explication en dehors de l'épopée ou dans le texte lui-même, l'auteur ne paraît pas assurer une base assez large à ses conjectures prises isolément. Que peut-il subsister, à plus forte raison, de sa démonstration d'ensemble, puisqu'il a reconnu lui-même que l'on ne pouvait retrouver

---

(12) M. Rh. Carpenter s'y est efforcé dans son ch. VI (bien étudié dans le compte rendu d'A.-J. Festugière, *Revue des Etudes Grecques*, 1946-1947, pp. 485-87). C'est d'ailleurs en Thrace, dans le culte de Salmoxis, qu'il a trouvé les meilleurs éléments de sa démonstration. Là encore, il paraît victime de trop promptes analogies quand il transforme en Ours Dormants, Trophonios, Epiménide et jusqu'au dieu hittite Telepinu. En fait, le thème de la retraite souterraine peut relever de plusieurs autres explications encore : périodes initiatiques, ascèses « telluriques », expérience mystique de l'obscurité (cf. Mircea Eliade, *Traité d'Histoire des Religions*, p. 314).

(13) P. 140. Le mot n'est connu en réalité qu'au féminin, « l'outarde ».

(14) L'auteur aurait trouvé une suite d'exemples dans des contes nordiques groupés par Hackman, *Die Polyphemsage in der Volksüberlieferung*. Helsingfors, 1904, séries B et C.

dans l'*Odyssée* l'ordre du récit folklorique qui devrait l'inspirer toute entière ? Au fond, on pouvait normalement s'attendre à ce qu'un seul système d'explication ne suffît point à éclaircir un ensemble aussi complexe. Mais M. Rhys Corpenter s'était privé de bien des possibilités en ne voulant tenir compte que des traditions nordiques.

•

Dans son long commerce avec les deux épopées, qu'il estime séparées par un demi-siècle environ (vue qui a beaucoup de chances d'approcher de la vérité), M. Rhys Carpenter a su remonter aux deux esprits créateurs différents qu'il voit à leur origine. Il définit leur vision poétique, dans leur originalité irréductible, avec un bonheur d'expression qui n'est pas commun.

« Les lumières qui rayonnent ou qui miroitent, le feu qui frémit sur la terre ou les étoiles qui luisent dans le ciel ; la tempête, la brume, les nuages et les éclairs, telles sont dans l'*Iliade* les sources immanquables des images et elles restent toujours présentes dans l'esprit de l'auteur, tout au fond. En aucune de ces visions le poète de l'*Odyssée* n'entre à sa suite. Pour lui, une tempête est une tempête — une nuit aveugle, de pluie qui s'engouffre et de vent qui vient de la mer — plutôt qu'une source d'images. Il sait décrire une tempête, mais dans les créations de son imagination poétique, il ne pense pas en termes de tempête » (15).

M. Rhys Carpenter approche ainsi d'un problème central, sans y entrer davantage. Dans les textes homériques, l'archéologie rend la vie à un grand nombre de détails. La linguistique conduit à une meilleure appréciation de leur langue. Mais pour pénétrer leur essence, pour rendre raison du halo qui grandit leurs personnages, qui laisse sentir dans leurs visions plus que le visible, et qui nous inspire encore un frisson particulier, il faut tenter de rendre aux poèmes toute leur charge de terreurs préhistoriques, d'émotions sacrées qui tiennent à l'enfance de l'humanité.

Pour atteindre l'esprit de ces temps reculés, souvent bien antérieurs à l'âge des poètes épiques, il ne nous reste, précisément, que l'exploration en profondeur des mythes et des traditions. Que cette voie soit semée de périls, l'exemple de M. Rhys Carpenter en avertit. Mais l'épopée fait-elle autre chose que nous enseigner la valeur du risque ?

GABRIEL GERMAIN.

---

(15) P. 182.

LES LIVRES

LA POESIE

GAGNER, par Guillevic (*Gallimard*).

Le dernier livre de Guillevic, en nous faisant toucher du doigt les limites d'un art très singulier et qui n'a pas d'équivalent dans notre littérature, nous offre en même temps le spectacle inquiétant d'un écrivain se reposant sur ses conquêtes.

J'entends bien qu'on ne peut exiger d'un poète qu'il se renouvelle indéfiniment. Surtout lorsque celui-ci, comme ce fut le cas, s'est, dès le départ, ouvertement détourné des chemins battus pour affronter le combat poétique avec des armes bien personnelles. Encore faut-il qu'il demeure fidèle, non pas tant à la lettre qu'à l'esprit de moyens d'expression si délibérément choisis. Il se trouve que ces moyens sont justement de ceux qui cachent le plus de pièges, qui menacent le plus constamment le poète dans sa nature et dans sa liberté.

Pour bien comprendre dans quelle impasse Guillevic semble s'être engagé, il n'est pas inutile de rappeler les caractéristiques d'une entreprise dont *Terraqué* nous apporta la révélation. A ses débuts, Guillevic mettait en œuvre un langage caillouteux, hâché, un langage à gros grains séparés. Il rompait volontairement le fil du lyrisme discursif dessoudant les différentes parties du poème, mettant entre elles d'épais silences organiques. Il poussait à l'extrême la discontinuité chère aux surréalistes, non plus pour obtenir le heurt éblouissant des images, mais pour établir, à l'intérieur du poème, une sorte d'immobilisme, une stabilité pesante contre laquelle l'impatience des sentiments et des idées venait se briser. Pour ce faire, il utilisait un vocabulaire restreint, terne, volontiers monotone, tel un homme qui parle entre ses dents. Il entendait ainsi arracher le poème à l'illusion brillante des mots en effervescence, des mots en liberté (1).

Cette conception du langage poétique n'avait, à l'origine, rien de gratuit. Elle s'inspirait visiblement d'une volonté de mimétisme par rapport au monde extérieur. Le poète prétendait

(1) Une telle raréfaction des stimulants poétiques ordinaires n'est pas sans rappeler la méthode de Reverdy, bien qu'en fait, elle se situe à un tout autre horizon.

ne plus se comporter à l'égard de ce qui l'entoure comme un maître omnipotent ou comme un démiurge, mais rechercher, au contraire, un terrain de conciliation, un *modus vivendi*. Ainsi espérait-il délivrer l'homme de cette menace sourde que fait peser sur lui tout ce qui n'a pas la parole, tout ce qui revendique une existence autonome par son silence hostile. Descendu au cœur des objets, il s'y installait *à tâtons,* imitant leur rugosité, leur lenteur, leur obstination.

Il en résultait une poésie *d'approche* qui, loin de s'opposer au monde extérieur ou de le perturber, s'en dégageait à peine, en était comme l'émanation inséparable. Attitude d'humilité, si l'on veut, mais aussi d'orgueil. Car Guillevic voulait être la conscience des êtres et des choses qui n'en ont pas. Il ne s'agissait pas seulement de faire amitié avec eux, mais de les vider de leur ombre. Il pensait qu'en mettant l'homme dans l'objet, il réaliserait la grande réconciliation qui est le but suprême de la poésie. Travail de diviseur, de séparateur, en un sens : la conscience, c'est le discontinu. Mais travail aussi de libérateur. Lentement, patiemment, le poète démantelait le grand mur objectif, en arrachait des fragments qu'il disposait en pleine lumière. Sa respiration, haletante, besogneuse contenue, était celle du *casseur de pierres.*

Parti d'une telle ambition, il était normal que Guillevic en arrive à vouloir, de la même façon, donner parole et conscience, non plus seulement aux pierres, aux plantes, aux animaux, aux objets familiers des hommes, mais aux hommes eux-mêmes, plus précisément à ces hommes que leur condition sociale, leur ignorance, leur misère vouent depuis tant de siècles au silence. Il s'agissait, cette fois, de ne plus se sentir séparé de ses semblables. Et c'est ainsi que, dans *Exécutoire,* apparut le thème de la fraternité. Il y avait là des poèmes d'une humanité d'autant plus brûlante qu'elle restait contenue, enfermée dans une cuirasse de pudeur, se refusant à toute effusion superlative. C'est à cette inspiration que nous devons le bouleversant témoignage des *Charniers* (2). (Et, pour ma part, je pense que jamais Guillevic n'atteignit ailleurs à une aussi forte condensation dramatique de l'horreur et de la pitié). Parvenu à un tel degré d'effacement, le poète pouvait dire : ceci n'est pas le monde vu à travers moi, mais le monde mis à ma place; je suis ce que je vois; *ce que je vois est devenu ma conscience.*

On s'étonnera, peut-être, que je parle de ces recherches au passé. C'est que Guillevic semble avoir, aujourd'hui, renoncé à l'essentiel de ses premières ambitions. Sans doute, le langage de *Gagner* est-il apparemment le même que celui de *Terraqué* ou d'*Exécutoire*. Mais un tel langage, du fait de son caractère insolite, et parce qu'il reste trop reconnaissable partout, risque de perdre rapidement ses pouvoirs s'il ne se défend pas contre les pétrifications de l'habitude. Dès qu'il est pris comme un fait en soi, c'est-à-dire détaché, désolidarisé de l'objet qui en fondait la nécessité; dès que le poète en fait un usage *indifférent,* il tourne à la rhétorique, au procédé. Le lien intime entre l'objet et l'expression est rompu; il ne reste que des formules désemparées. Rien n'était plus éloigné, à l'origine, du vêtement de

(2) Cf. *Exécutoire* (Gallimard, 1947).

confection. Mais il est à craindre que ce langage ne prenne l'aspect d'un sac si on le fait servir à d'autres fins que les siennes.

La lecture de *Gagner* n'est pas sans nous confirmer dans de telles inquiétudes. On a parfois l'impression que Guillevic en est arrivé au point où le poète, ayant créé son propre poncif, s'abandonne au courant d'une écriture et d'une inspiration qu'il ne surveille plus d'assez près. Or, je pense que la facilité ni la désinvolture ne conviennent à une poésie qui, de par sa nature et ses buts, a besoin de lenteurs, de tâtonnements, de méditation. Guillevic est le contraire d'un poète de choc. Et quand nous le voyons brandir l'actualité à bout de bras et s'atteler à des sujets réclamant le souffle et la persuation de l'éloquence, nous songeons soudain à un homme qui, pour jouer de la trompette, emboucherait un manche de pioche.

Le plus grand nombre des nouveaux poèmes réunis dans *Gagner* sont loin de satisfaire notre attente. Tout se passe comme si le poète s'en remettait finalement, pour convaincre son lecteur, à la vertu des vérités morales et politiques qu'il défend. Il y a là des morceaux d'une évidente faiblesse poétique, devant lesquels on est tenté de s'écrier : pourquoi n'avoir pas dit cela en prose ! Car il faut s'expliquer là-dessus une fois pour toutes. Ou bien il existe une nécessité poétique en relation directe avec le langage, et il importe alors d'utiliser le langage en fonction de cette nécessité. Ou bien la disposition en poème est une gratuité typographique et l'on se demande bien pourquoi compliquer inutilement le travail du lecteur.

Pour des raisons semblables, il est difficile d'admettre que le fait d'introduire les procédés rythmiques de la litanie dans l'énoncé de vérités premières, suffise à métamorphoser cet énoncé en poème :

> *Le feu chauffe. C'est naturel.*
> *La vague revient. C'est naturel.*
> *Le rameau bat. C'est naturel.*
> *Des hommes chantent. C'est naturel.*
> *Ils chantent leur misère. C'est naturel.*
> *Et leur espoir. C'est naturel.*
>
> *C'est leur misère,*
> *Qui ne l'est pas.*

Je suis bien obligé de constater ici que la nudité de l'expression, qui fut naguère un moyen efficace de serrer au plus près la réalité poétique, devient maintenant économie, non de substance, mais d'inspiration.

On me dira que les poètes, en 1949, ont d'autres soucis en tête que celui de la forme, des devoirs plus urgents que celui du bien-dire. Oui, c'est vrai, le monde d'aujourd'hui nous presse d'exigences qu'on ne peut guère écarter sous peine de trahir sa conscience et sa vie. Et peut-être, en effet, n'a-t-on plus toujours le temps de mettre la poésie à sa place. Eh bien ! qu'on renonce donc à l'activité poétique, *ou qu'on lui donne un autre nom.*

Ce qui me gêne, précisément, dans *Gagner,* c'est d'y trouver, à côté de textes littérairement décevants, des poèmes où la voix de l'auteur retrouve sa plénitude et vient, en quelque sorte, témoigner contre ses propres abdications. Ainsi, cet *Homme qui se ferme,* presque continuellement remarquable, ou cette *Chanson* d'une beauté si sûre :

Ma fille, la mer
Tu l'as deviné,
N'est pas un cadeau
Que l'on peut te faire.

Ma fille, la vague
Est un autre monde
Où le pied s'enfonce
Et pas de réponse.

L'horizon, ma fille,
Est un grand seigneur
Qui te recevra
Quand tu l'ouvriras.

Ma fille, la ronce,
Tu l'as vu déjà,
Ne fait amitié
Qui ne soit de hargne.

Ma fille, la danse,
Que puis-je t'apprendre,
Elle est dans tes yeux
Et tu la suivras.

Et l'espoir, ma fille,
Plus fort que la mer,
Plus fort que la ronce,
La vague et la danse.

Mais comment Guillevic peut-il, sans bafouer sa nature de poète, écrire aussitôt après un texte aussi détestable :

Mes amis, on annonce
Que la banque d'Indochine est reprivatisée.

C'est-à-dire, en français,
Que l'Etat la salue et la laisse aux mains blanches
Des capitaux privés.

Donc le cours des actions
Se réjouit de sa courbe

Pourtant bien dérisoire
A côté du graphique

Des déprivatisés par la banque d'Indochine,
Eux, pour de bon, percés, brûlés.

Il n'y a, dans cette prose torturée et arbitrairement découpée, rien qui puisse se justifier, ni du point de vue littéraire, ni même du point de vue de l'efficience pratique. Qu'on m'entende bien ! Je ne fais pas grief au poète — loin de là ! — d'énoncer crûment de telles vérités, ni de faire passer avant tout la nécessité de dénoncer certains crimes. Je dis seulement qu'il avait cent moyens de le faire, et que, de ces moyens, il a choisi le pire. Le discrédit qui s'attache toujours à un mauvais poème, va rejaillir sur cette vérité qu'il voulait de toutes ses forces servir.

On dirait que Guillevic a parfois été victime de ses bonnes intentions. Celles-ci l'ont entraîné à la composition de poèmes bien trop longs, à des surenchères pénibles, à des à peu près irritants. Elles l'ont mis au pied d'un mur qui n'est véritablement pas le sien et qu'il ne parviendra pas à franchir.

Le cas de Guillevic, pour n'être pas unique, n'en met pas moins en lumière les raisons pour lesquelles tant de poèmes politiques restent d'une désolante médiocrité et relèvent trop souvent de la démagogie littéraire. Le mal n'est pas qu'ils soient politiques, sainement engagés. Mais, à vouloir trop précisément refléter des réalités évidentes, ils finissent par n'en être plus qu'un décalque décharné. L'erreur est d'avoir oublié que le particularisme textuel s'oppose à la poésie de façon catégorique. Le propre de la poésie est d'arracher à la réalité des preuves universelles, de surmonter l'événement pour en tirer des exemples types, valables dans tous les sens. L'événement est embrassé et *embrasé* en quelque sorte de l'intérieur par la volonté poétique qui en prend possession. Voyez Hugo des *Châtiments,* voyez Desnos, voyez le *Guernica* d'Eluard, ou le *Broceliande* d'Aragon, voyez le *Poème pulvérisé* de René Char. Il s'est agi chaque fois, pour chacun de ces poètes, de faire en sorte que la leçon d'un instant ne soit pas perdue, qu'elle ait force d'avenir dans la pensée et dans les mots.

Certains voudront me reprocher, peut-être, la rigueur de mes réserves à l'égard de Guillevic. Mais Guillevic n'a nul besoin de mes éloges ! Ce que je lui dis aujourd'hui, s'inspire à la fois du souci de vérité et du désir de pouvoir admirer de nouveau un poète dont les œuvres précédentes m'avaient profondément touché. Lui qui a choisi d'être avec ceux qui luttent, qui peinent, avec ceux qui eurent toujours le goût du travail bien fait, il doit savoir que la désinvolture devient, tôt ou tard, une façon de mépris. Qu'il revienne à l'effort profond, à cette lenteur de carrier qui lui convenait si bien ; qu'il ne néglige pas les bienfaits d'une certaine solitude dans l'accomplissement : il n'en sera que plus fraternel. Il lui est encore facile de se reprendre sur la pente équivoque où il s'est engagé. Il lui suffira, pour cela, de se convaincre que la poésie, comme le bonheur, comme la liberté, doit être une conquête de tous les instants.

LUC DECAUNES.

ALMANACH SURREALISTE DU DEMI-SIECLE (*La Nef*).

On (je veux dire une partie de la critique, et pas toujours désintéressée) s'est par trop pressé, à la fin de la guerre, de tenter d'installer le Surréalisme au Musée de la Littérature, avec cadre et étiquette appropriés. C'était sans doute aller un peu vite, car depuis, le Surréalisme a, sans tapage, suffisamment témoigné de son importance pour qu'un critique puisse écrire récemment que « sa nouvelle ascension est un des faits majeurs de 1950 ». Est-ce à dire que l'*Almanach* de « La Nef » fait la démonstration de cette vérité ? Pas toujours. On l'aurait voulu, on n'ose dire plus solennel, mais plus représentatif de ce demi-siècle dont se réclame son titre, en somme plus soigné. On lui reprochera sa partie illustration. On lui reprochera moins de force agressive, peut-être moins d'originalité que naguère. Et qu'en définitive les critiques l'emportent sur les poètes, l'exégèse sur la création. Du moins, rien n'y est indifférent. Côté critique, le plus important, retenons le texte de Michel Carrouges sur Kafka, celui de Pastoureau sur Sade, celui de Marcel Jean et Arpad Mezei sur « Jarry et le tourbillon contemporain ». André Breton (« Pont Neuf ») y recherche le centre, le lieu sacré de Paris.

Un texte de Gilbert Lely. Le cocasse « Calendrier tour du monde des inventions tolérables » d'André Breton et Benjamin Peret qui, par ailleurs, fait justice de l'art abstrait. La présence de quelques grands « invités », Lycophron, Sade, Cravan, Artaud, Fénéon et le curieux « Livre de Chilam Balam » du Yucatan. Le « Panorama du demi-siècle » est un tableau synoptique, année par année, sans doute sujet à discussion, voire à rectification, mais excitant à l'esprit. Mais n'est-ce pas le recueil tout entier qui provoque cette stimulation, faite de passion et d'humour, qui est un des moteurs du surréalisme ?

P. G.

LE ROMAN

LES YEUX D'EZECHIEL SONT OUVERTS, par R. ABELLIO (*Gallimard*).

Il n'est pas vrai qu'un ouvrage littéraire se juge en bloc. Les idées qu'il apporte sont une chose, l'intention finale de l'auteur en est une autre. Et encore l'expression, le style et l'ordonnance (l'architecture visible) méritent une appréciation distincte. Les leçons de M. de la Harpe sont toujours bonnes à méditer.

Connaissez-vous M. Abellio ? Ce pseudonyme, dont les quatre premières lettres évoquent la Genèse et les trois dernières, un espagnolisme voulu masquerait un intellectuel qui, de 1934 à 1940 flirta avec les groupements d'extrême droite et d'extrême gauche à la recherche d'un programme « organisateur » susceptible de sortir la France de la pagaille où l'avait plongée les séquelles de l'affaire Stavisky. Flirt, le mot paraît impropre s'il s'agit d'une quête sincère, s'il s'agit des interrogations d'un esprit angoissé sollicité de toutes parts, d'un esprit qu'une foi solide n'a point orienté. On me dit que M. Abellio fut sous son vrai nom membre du Groupe du 9 juillet, qui réunissait des jeunes gens, venus de la grande bourgeoisie et du prolétariat, les uns déçus par le Colonel de La Roque, les autres sortis du syndicalisme, du néo-socialisme et du parti communiste. Ce groupe tenta, sous le patronage de M. Jules Romains de dresser un programme politique et social dont la hardiesse d'ailleurs, effraya la droite et offusqua la gauche. Il sa dissocia rapidement. Quant à M. Abellio, vivant maintenant en Suisse paraît-il, il eût, à la Libération, quelques difficultés qu'il éluda par l'exil.

Si je cite M. Jules Romains, ce n'est pas d'une façon anecdotique, c'est que dans *Les yeux d'Ézéchiel sont ouverts,* nous retrouvons un des thèmes favoris de l'auteur des *Hommes de bonne volonté* : l'influence, sur le déroulement de l'Histoire, de petits groupes occultes, composés moins d'hommes d'action que de clercs, groupes conseillant ceux qui tiennent les commandes du pouvoir. C'est ce que je nommerai le mythe du Père Joseph. Cette sorte d'humanisme « clandestin » qui suppose d'ailleurs beaucoup d'ouverture d'esprit, une tendance vers le syncrétisme philosophique et religieux, une opposition aux orthodoxies régnantes — quitte à vouloir en instaurer d'autres — représente une constante parmi les courants intellectuels nés de la christianisation de la société civile depuis le IVe ou le Ve siècle.

A ces clercs avides d'influence, sinon de pouvoir, se mêlent des activistes, je ne dirai pas fanatiques, mais pour qui l'interrogation et le doute ne s'imposent pas. Tout le roman de M. Abellio est là-dedans.

Le héros, Dupastre, autour de qui s'ordonne le drame, s'exprime à la première personne. Ce procédé est le seul, lorsque le romancier n'est ni Stendhal ni Balzac, qui permet de proposer des idées, d'énoncer des professions de foi avec quelque naturel. Les premières scènes se passent à Paris, en 1945. Dupastre y vit sous une fausse identité, traqué par la police pour raisons politiques (collaboration ou bien victime des rivalités internes de la Résistance, cela on ne le sait pas et le reste du récit ne le révèle pas nettement). Il s'affirme anarchiste, façon commode de mordre à droite et à gauche. Puis, par un retour en arrière, nous abordons l'épisode, très attachant de la Guerre d'Espagne, que Dupastre a fait avec les Brigades Internationales. Ensuite, c'est la guerre de 1939-40, l'occupation et cent complots (le mot est bien gros), activité clandestine de groupes résistants qui, non seulement combattent l'Allemand, mais se combattent férocement entre eux. Mêlé de contacts avec l'occupant, d'intrigues amoureuses, ce passage, qui correspond à l'année 1943, est l'un des plus vivants du livre. Enfin, retour à 1945, découverte des vrais visages de quelques-uns des acteurs de la période trouble. Tout ceci se résume difficilement et je ne le tenterai pas.

Acteurs : Jansen, le fanatique L. V. F. ou S. S. Drameille, le romancier, qui a des amis dans tous les camps, Gérault, le journaliste, profiteur douteux de la Résistance, Patrick, ancien chef des Brigades Internationales et qui nous est donné comme un membre du Comité Central du Parti Communiste de 1934 à 1941, Patrick, exécuté par une fraction communiste à laquelle appartiennent Bonnava, l'ingénieur manœuvrier et jouisseur, Saint-Martin (Pirenne) l'ascète frénétique. Il y a aussi un bénédictin espagnol, le P. Carranza, ce curieux interprète des Saintes Ecritures, qui va au-delà du christianisme vers une sorte d'occultisme assez mal défini.

Venons aux idées exprimées et d'abord au climat général qu'à la fois elles composent et dans lequel elles se développent. Certains ont vu dans l'anarchisme, le pessimisme et un certain « Gardons les distances » aristocratique de M. Abellio, un nietzschéisme à la mesure du tragique de notre époque. Je ne partage pas cette opinion. M. Abellio nous apporte un curieux mélange où une philosophie venue de Max Stirner se superpose au manichéisme. L'héritage — au surplus très réactionnaire pour notre temps — de Stirner, c'est par exemple cette phrase de l'auteur : « La démocratie est un dévergondage sentimental, le fascisme, un dévergondage passionnel, le communisme, un dévergondage intellectuel ». Et tout de suite après, voici l'héritage de Manès : « Aucun camp ne peut plus gagner. Il n'y a plus de victoire possible ». Manichéisme aussi, mais à un degré plus nuancé d'intellectualisme, cette attitude devant la grâce : « Mais moi, je ne désire pas une grâce inconsciente ou prématurée. L'idée de la grâce, comme celle aussi complaisante du suicide, ne me procure qu'une inconsistante nostalgie ». Et encore : « Le mal est une idée neuve dans le monde, et l'on commence à peine à lever les yeux sur elle, car la souffrance nous a tenus prostrés. Il faut dépasser la souffrance, l'écarteler elle-même devant soi malgré sa beauté d'insecte palpitant. La souffrance n'est qu'un moyen rudimentaire de progrès spirituel à l'usage des hommes arriérés et impénitents. Mais la pénitence vraie

n'a rien à voir avec la souffrance subie ou provoquée, avec la haine, la colère, le remords, le mysticisme des esthètes, croyants ou non et leur soif désespérée de gloire ou de macération, sur la terre ou au ciel. Elle est une faim nouvelle qui ne ressemble à aucune faim connue, et qui récuse tout aliment. Elle est une joie impure et profonde qui veut l'éternité et qui, sur l'autre plateau de la balance, rachète, détruit et régénère sans cesse les millions de souffrances anciennes qui l'ont secrétée. Toujours la balance. Et jamais d'équilibre. Elle est le supplice de Tantale adoré des voyants et l'impossibilité connue et explorée par eux de se fondre dans leur voyance. Elle est, au sommet de l'âme, un tout-puissant effroi habité par la pitié universelle et dépourvu d'émotion. Et cet effroi ne cesse pas d'être tourné vers Dieu comme une haine vigilante. Blanche haine celle-là, sainte haine ! Elle monte vers lui comme un encens. Haine complice !... ».

Et aussi : « Dieu est présent dans la plus infime partie du monde et c'est pour cela que Dieu seul est coupable. Et pourtant, il est aussi infiniment éloigné du monde, et c'est pour cela qu'il est seul innocent ».

A de telles idées, à une telle attitude, bien peu donneront une adhésion totale — sauf ici et là des approbations de détail à des formules bien frappées. Mais indépendamment de ce contenu que je n'analyserai pas davantage, on ne peut qu'admirer la forme du récit, l'accent de sincérité du héros, l'extrême lucidité avec laquelle il pèse son comportement et juge les personnages qui l'entourent, et aussi l'aveu implicite du désarroi où le laisse la recherche des motivations de sa conduite.

A. BLANC-DUFOUR.

●

UN MONDE, par MARCEL JOUHANDEAU (*Gallimard*).

Ce qui frappe dans *Un Monde* est d'abord une extrême qualité. Il faut admettre que Marcel Jouhandeau, après un labeur de plus de trente années, ne tire plus rien de sa plume qui ne lui soit strictement personnel.

Tite-le-Long, Monsieur Godeau Intime, Triptyque prétendaient déjà à la mesure classique. Si on rouvre ces livres, on s'aperçoit qu'ils l'ont. Ils étaient cependant réfléchis, apurés, minutieusement mis au point. *Un Monde* est fait de spontanéité, comme en se jouant. Le résultat est le même. Construit d'après des notes prises au jour le jour, *Un Monde* est d'une texture aussi solide que *Les Lettres Persanes* ou les Contes de Voltaire. En plus, il y a la magie. On croyait perdu ce secret du bien écrire. On le croyait même inutile, après la guerre, avec maintes traductions « révélatrices » et Sartre, pour définir la nature humaine dans ses fourvoiements, ses faiblesses, son avilissement et ses beautés multiples. Mais Marcel Jouhandeau ne s'occupe de rien d'autre

que de la nature humaine : être parfait et *vrai*, jeter la sonde à travers les âmes et les corps, nous livrer mille aperçus de la scène de tous les jours — tel est le but qu'il semble s'être proposé en développant avec *Un Monde* un immense panorama de la Société, où de nombreux personnages, saisis sur le vif, nous disent leur fait. On est fasciné par la diversité d'un clavier dont pas un son faux ne sort. Du pathétique au comique, dans un univers d'anges et de gargouilles, on suit conquis un guide merveilleux jamais las de sa quête.

La nostalgie d'une véritable communication avec l'univers, rejetée au profit de la connaissance intérieure par Monsieur Godeau, trouve ici un libre épanouissement. *Un Monde* est fait d'une curiosité frémissante. Certes, Marcel Jouhandeau y garde son optique personnelle, souvent cruelle. Parfois il force le trait, ajoute volontiers au pathétique et au grotesque. Il intervient, devant tout spectacle, dans la mesure où il doit rendre ce spectacle purement « jouhandélien ». Mais quel héros de Malraux n'est pas aussi bien Malraux que lui-même ? Quel de Gide, de Kafka, de Montherlant, etc. ? La critique d'auto-appropriation qu'on est toujours tenté de faire à Jouhandeau par rapport à ses personnages, rejoint le procès qu'on peut intenter à tout écrivain original, qui ne se pique pas d'être objectif.

On découvre cependant dans *Un Monde* un évident souci de communion extérieure, annoncé voici deux ans par *Le Livre de mon Père et de ma Mère*. En délivrant ses portraits du symbole qui les pétrifiait en partie (même les sœurs Pincengrain ont un rien de hiératique, de figé), l'auteur suscite une humanité plus vivante et plus *libre* dans une dimension mieux aérée. Les contes de *Chaminadour* avaient déjà ce jaillissement et cette aisance, mais n'étaient pas indemnes d'une tentation diabolique. Dans *Un Monde*, le peintre des mœurs provinciales a transporté sa palette dans des rues que nous traversons, chez des concierges, des danseuses, des gens traqués par les événements, et son coup d'œil, plus rapide, se posant sur tout, a je ne sais quoi de plus tendre et de plus confiant. *Un Monde* est noble en ce sens que la sève humaine y circule librement. Tout conspire dans ces tableautins, ces prises de vue et de sons, ces anecdotes, ces brefs récits, à situer l'être sous le signe de sa permanente et contradictoire grandeur.

Un Monde concilie les extrêmes : la gravité et le comique, l'horreur et la sérénité, la bonté et le mal. Sourcier infaillible, Marcel Jouhandeau creuse dans tous les terrains. Il frappe à toutes les portes : chacun sort, raconte son histoire, ouvre son cœur. L'auteur n'est jamais pour ou contre quelqu'un. Il s'en garde, amoureux impénitent de la Création dans son généreux et tragique désordre, et cette défense de juger qu'on retrouve partout dans l'œuvre de Jouhandeau prend ici son sens véritable : une compréhension et une piété infinies de l'homme, de sa « gloire » mystérieuse, de ses abîmes aussi, que Dieu seul se réserve le droit de critiquer.

HENRI RODE.

LA MORT DE SOCRATE, par Brice Parain (*Gallimard*).

Rien de ce qu'écrit Brice Parain ne nous laisse indifférent. Dans ses essais philosophiques sur le langage comme dans ses œuvres romanesques et ses chroniques (p. ex. *Retour à la France*, paru en 1936), on décèle une unité conceptuelle, à propos de laquelle B. Parain expose volontiers les difficultés de sa démarche, les obstacles qu'il a vaincus, et, pour conclure, le hâvre de calme et de paix intérieure qui apparaît comme le fruit de sa victoire. Parti de l'extrême-gauche (politique et idéologique), Brice Parain, par un itinéraire bien personnel, a atteint une sorte d'oratoire péguyste, d'un péguysme sublime, pourrait-on dire, auquel d'aucuns reprocheraient un excès de quiétisme.

Revenons à Socrate. Le personnage n'a de commun avec le philosophe qu'un prénom que son père, cantonnier en Ile-de-France, a cueilli au hasard de la lecture du Petit Larousse. Socrate Patenôtre fait la guerre de 1914-18, puis de polytechnicien devient dominicain. Il entre dans les ordres en 1923 pour obéir, semble-t-il, non à une vocation impérieuse, mais par pénitence, pour se ramener à la mesure d'un pays, le sien, la France, qu'il juge malade. Sa prise d'habit a surtout la valeur d'un dévouement patriotique. C'est là, qu'apparaît le péguysme, cet attachement au terroir qui donne aux écrits de B. Parain leur caractère original.

Dès 1923, pour la plupart des esprits avertis (et ceux qui se tournaient vers l'ordre de Saint-Dominique l'étaient parfaitement) il ne se posait que deux problèmes : celui de la chrétienté dépassant ou niant les frontières nationales, et le problème social (reconversion du milieu ouvrier, prise de connaissance directe de la condition prolétarienne). Socrate, mobilisé en 1939 comme officier, est fait prisonnier dès les premiers mois dans la forêt de la Warndt. Il s'évade quelques mois après l'armistice, s'agrège à un réseau de résistance, est pris comme il aidait à déménager une imprimerie clandestine. Déporté en Allemagne, il est abattu par un S. S. à qui il intimait l'ordre de cesser un acte de violence.

Ce schéma n'est rien, ce qui compte dans *La Mort de Socrate*, c'est la suite d'entretiens que le R.P. Patenôtre a, avec son ami Jérôme, avec la femme et les enfants de celui-ci, avec un curé de campagne, avec Barthélemy le collaborateur.

Même dans les actions obligatoirement clandestines, Socrate veut agir selon sa pensée, une pensée qui ne triche pas avec la vérité. Force morale certes, mais affaiblissement de l'action. Comme l'auteur le fait remarquer à un autre propos, c'est une sorte de drame protestant que la résistance contraint à vivre (tout au moins en ce qui concerne les meilleurs). Vérité et dévouement dans le monde terriblement asservi de l'occupation, sont causes de la mort de Socrate, causes pas tellement éloignées de celles qui motivèrent la condamnation du grand Athénien.

A. B.-D.

LE GRAND D'ESPAGNE (Essais), par Roger Nimier (*Edit. La Table Ronde*).

PERFIDE (Roman), par Roger Nimier (*Edit. Gallimard*).

Ce polémiste de vingt-cinq ans dit, parlant du « Grand d'Espagne » : « Ce volume contient sept petits essais de politique et de morale. Si l'on en croyait l'auteur, le monde moderne serait une vaste entreprise religieuse, appuyée sur le sport, les spectacles, les journaux — qui ont remplacé les anciennes aristocraties et le christianisme. Tout cela formerait un système invincible, s'il ne trébuchait sur certains points comme la guerre ».

Le premier essai, qui donne son titre au recueil, est consacré à Bernanos, à qui l'auteur voue une furieuse tendresse et une incommensurable admiration. Nous ne l'en blâmerons pas. Un tel maître mérite de susciter de tels sentiments. Plus précisément c'est à Bernanos, revenu en France après la Libération, confrontant une nation retrouvée avec ce qu'il espérait ou souhaitait que Roger Nimier consacre des phrases amères, d'une amertume dont le noyau est fait d'antique sagesse, des propos paradoxaux, d'un paradoxe qui atteint souvent — mais pas toujours — le fond d'une sanglante vérité. Les autres essais, que Nimier considère comme des « lettres adressées à Georges Bernanos, malgré la distance où le placent aujourd'hui la mort et son génie », sont de valeur très inégale. Si nous goûtons « la politique selon Retz » pour son insolence et malgré ses injustices, c'est qu'il est bon que le sens de l'irrespect demeure. Indice de santé. « Le 7 février à l'aube », attachant par endroits, pêche par manque d'information. L'histoire fut plus complexe et plus trouble et les souvenirs d'un enfant de onze ans, cristallisés autour des propos de son entourage s'écartent trop de la vérité. « Les actrices, mythe moderne » est une excellente étude de psychologie. Mais nous préférons « Les Girondins », toutes réserves qu'on puisse faire sur certains postulats politiques, sur certains jugements de valeur dont on cherche assez vainement la fondation. « Il est toujours facile de condamner les fascismes. Les libéraux adorent ce genre d'exercice. Pour s'y livrer à leur aise, ils attendent impatiemment une dictature. D'ailleurs, ils n'attendent pas longtemps, il leur suffit de gouverner quelques années et ils la rendent nécessaire ». Ou encore cette cruelle satire : « Le surréalisme, qui s'est flatté pendant vingt ans de ses principes sanglants, révèle aujourd'hui la blancheur de son âme. Loin d'approuver les chefs de la Gestapo, en pensant que ces pauvres jeunes gens avaient trop lu Isidore Ducasse, il les hait. Au lieu de vanter les tortures employées, leur nombre, leur ingéniosité, il les réprouve. En somme, il a des sentiments très honnêtes. Un disciple écrivait récemment dans « Les Temps Modernes » : Nous autres, surréalistes, nous étions vraiment subversifs ». Ces propos fulminants, il serait facile d'en démontrer l'injustice. L'habileté de Nimier, c'est de déplacer la perspective. Qu'il se méfie des analogies faciles et des mythes de l'histoire, d'une histoire morte. Ne voit-il pas sa propre contradiction éclater en écrivant : « Robespierre se laisse tuer et quand on lui propose d'appeler le peuple aux armes, il a cette parole qui me réconci-

lierait presque avec lui, car elle sonne comme le glas de toutes les dictatures : Au nom de quoi ? ». Le *presque* est de trop, car enfin, Nimier lui-même pourrait se poser la même question. A celle-ci, seuls un théologien ou un marxiste (ou un homme qui serait les deux à la fois) pourrait répondre avec sérénité. Ne voit-il pas que le destin de la société, d'une certaine idée qu'il a de la société dont il veut défendre les valeurs, dépend bien moins d'une dispute polémique que de la recherche et de l'affirmation des fins dans lesquelles une telle société pourrait trouver sa justification ?

Nous ne critiquerons pas Nimier d'attacher trop d'importance à la chose littéraire, c'est une légitime déformation, mais il n'est pas sûr que l'expression écrite de tant de jeunes écrivains soit un témoignage valable, soit même un engagement dont découle une véritable responsabilité. Les défenseurs de Brasillach le trouveront bien imprudent. Nimier s'écarte trop des choses — concrètes — qui conditionnent la vie d'un peuple et sa nerveuse insolence ne crève trop souvent que des bulles de savon. Ni la mort, ni un idéalisme « historicisé » ne sont de ces choses concrètes, tout au moins dans la perspective choisie par l'auteur. Son talent indéniable, sa fougue tellement sympathique, la hardiesse de ses rapprochements, ne pourraient que gagner à s'attaquer au fond des problèmes.

Romancier, Roger Nimier, dans « Perfide », révèle à la fois les influences qu'il subit et le sens qu'il veut donner à son « acte littéraire ».

Il y a beaucoup du Marcel Aymé de « Travelingue » dans « Perfide », il y a aussi l'influence indirecte de certains romanciers ex-surréalistes (comme Baron, par exemple) et celle de Jacques Perret. L'intrigue de « Perfide » est très mince, les principaux personnages sont des lycéens de quinze ans, et l'action se situe à Paris en 1948. Ce qui retient, c'est le paysage humain, trop anecdotique pour emporter la conviction, c'est la satire des milieux politiques, trop superficielle pour être vraie, dans le sens d'un certain conformisme vraiment trop facile. Des dons d'écrivain, des promesses, on peut, ça et là, en relever dans la férocité de certaines notations, mais la forme, souvent réussie est annihilée par l'insignifiance de l'objectif visé. Il serait souhaitable que Nimier arrivât à se dégager de ce comique facile qui ne porte plus, en s'attaquant à des sujets plus dignes de son talent et en allant les chercher au-delà des apparences que les préjugés d'une certaine société parisienne tiennent pour essentielles.

A. BLANC-DUFOUR.

•

CHRONIQUE DES PAUVRES AMANTS, par V. PRATOLINI (*Ed. Albin Michel*).

Ce romancier italien dont les œuvres sont traduites dans toutes les langues, était jusqu'ici peu connu de notre public. Un seul livre « Destinée », publié en France en 1948, n'avait

pas retenu notre attention. « La Chronique des pauvres amants » consacrera chez nous son talent et une notoriété déjà mondialement acquise.

Il s'agit de la chronique d'un groupe de pauvres gens de Florence habitant une ruelle : un maréchal-ferrant, un charbonnier, un cordonnier, un marchand de fruits, quelques employés et ouvriers, leurs femmes, leurs enfants, parmi lesquels quatre « Anges gardiens », quatre jeunes filles dont les amours coupées de traverses font une trame poétique sur le fond réaliste du récit. Il y a aussi une vieille courtisane enrichie, aux mœurs anormales et au rôle douteux. L'action se situe en 1925-26. Le fascisme, alors, s'établissait par la violence et le meurtre. Il y a deux fascistes dans la ruelle, haïs et craints des autres habitants. Il y a aussi des communistes, au moins deux parmi les cinquante et quelques personnages mis en scène. L'un d'eux est d'ailleurs tué par une « squadra fascista ».

Le réalisme de ce roman remarquable n'est jamais noirci, n'est jamais non plus ramené à la sécheresse d'une exposition objective. Tout baigne dans un climat poétique et l'humanité de l'auteur est toujours présente. Les destins individuels sont bien tracés, mais cependant demeurent liés au destin collectif de la ruelle. La misère n'est jamais pathétique et ne défend pas au bonheur de s'épanouir. Pratolini nous fait aimer ses personnages surtout pour cette qualité de courtoisie, de gentillesse, qui fait le fond de la « civilta » bien propre au peuple italien.

A. BLANC-DUFOUR.

●

CENT JOURS, par AUDIBERTI (*Gallimard*).

Voici le magicien pris à son propre piège. Paradoxalement, ce n'est plus l'apprenti sorcier qui recule affolé, mais bien le Maître qui, pour avoir voulu lancer toutes à la fois les formules magiques, pour avoir voulu faire surgir, pêle-mêle dans le présent, les démons du passé et ceux de l'avenir, les philosophes et les Algonquins, les saints de l'église et les seins des jeunes filles, les mérous et les Studebaker, les assassins et les poteries de Picasso, les brioches et les « pois cassés » des cravates, soudain ferme les yeux et se demande ce qu'il est et ce pourquoi il écrit. Rapprochant les Cent Jours historiques de cent de ses propres jours antibois, il écrit un livre qui contient le monde et lui, au cœur de ce monde. Le monde, avec ses mystères toujours bien vivants malgré les savants tueurs d'inconnu, avec ses vérités contraires, dont chacune est si sûre que les autres sont erreurs, ses plaies, ses laideurs et ses fantastiques beautés, dédaignées de plus en plus. Et lui, lui qui, jusqu'alors ne nous avait guère confié que ses désirs d'homme maladroit à les offrir et qui, aujourd'hui, nous montre sa personne oscillante entre le monde de ses ancêtres et le sien (qui, à une vitesse folle a tendance à devenir futur bien avant terme). Il essaie de retenir la langue française, chassée par les formules algon-

quines, il s'émerveille, il se rappelle, il fait parler Ranavalo, la petite fille du Rempart, l'Empereur et l'apprenti du garage, il rit, il souffre avec les pauvres diables, il a honte de sa santé, il refuse de s'engager, il peste contre les tonnes de cigarettes américaines en combustion fumante, il désire toutes les jeunes filles, il prend le train, il accumule des paperasses, il suppute, il invente.

La seule chose qu'il ne fasse pas, c'est de se dire qu'il va donner à ses lecteurs des heures de pure sérénité et de bienfaisante rigolade, qu'il va, de l'univers, leur découvrir de nouvelles splendeurs, des cocasseries et des rapprochements inattendus, des vérités inédites, qu'il va les tenir sous l'enchantement de son style inimitable où s'imbriquent les termes techniques les plus hermétiques, les images les plus hardies et l'argot le plus scintillant.

Merci, Audiberti.

SIMONE JOUGLAS.

●

LE CHASSEUR VERT, par MARCEL SCHNEIDER (*Editions Albin Michel*).

Cet attachant récit, où l'on retrouvera peut-être quelques échos du « Grand Meaulnes », vient s'inscrire avec bonheur dans la tradition littéraire des souvenirs d'enfance : Genre particulièrement périlleux, où les réussites sont rares et d'une perfection décourageante, les échecs sans nombre comme sans saveur... Il y faut de l'imagination, un don très aigu de suggestion, de recréation, un sûr instinct poétique, et surtout de la mémoire : Non pas la mémoire tout venant de l'adulte, qui a déformé tout ce qu'elle a cru sauver, ni celle, plus suspecte encore, de l'écrivain chez qui les souvenirs se doublent trop souvent de réminiscences littéraires. Ce que la véritable mémoire sauve du néant, ce n'est pas un nombre plus ou moins grand de perceptions enfantines, mais bien le mode de perception de l'enfant. C'est ce don, infiniment rare, qui fait le prix d'un ouvrage comme « L'Age d'Or », de Kenneth Grahame. Dans « L'Age d'Or », l'état d'enfance, qui n'est pas autre chose qu'une façon très particulière et très définie d'appréhender la vie, nous est restitué à l'état pur, non seulement parce que Kenneth Grahame a su retrouver très exactement ce mode de perception enfantin, mais aussi parce qu'il a su l'abstraire de toute autre façon de penser ou de sentir étrangère à l'enfance.

L'univers du petit héros du « Chasseur Vert », bien que né d'une nostalgie sincère, me paraît moins absolu, et pour tout dire, moins étanche. Cela tient d'abord au sujet, qui est curieux : Durant des vacances à la campagne, un enfant de huit ans, acquis par une grand'mère dévote et despote aux doux enchantements du catholicisme va découvrir le monde fabuleux du mythe. Dans un bois tout proche, pour lui plein de mystères, il rencontrera *le chasseur vert* : Et ce sera l'intrusion, dans sa vie quiète et docile, du robuste désordre panique, la révélation de la toute puissance de la Terre et des forces élémentaires. Devant lui, s'ouvriront enfin les voies de l'Incertain...

Introduire de tels symboles dans un récit de ce genre n'allait pas sans périls. Ce conflit d'influences contradictoires dans une âme enfantine n'a rien d'artificiel, tout au contraire ; encore faut-il nous taire soigneusement leur nom. Nous ne parvenons pas toujours à oublier, derrière le petit garçon, la présence de l'adulte cultivé, sans nul doute épris de romantisme qu'il est devenu, et qui, en intervenant à son insu, gâte un peu le délicat plaisir qu'il veut nous procurer. Son œuvre est cependant de qualité, toute emplie de jolies notations, de trouvailles savoureuses, de poésie discrète. Peut-être regrettera-t-on que l'apparition du *Chasseur Vert*, personnage central du récit, se fasse un peu attendre ? Mais l'atmosphère de vacances, de vieille demeure campagnarde où s'écoulent côte à côte les journées monotones des grands et les heures ardentes des petits est particulièrement bien rendue et fait, par la précision et le pittoresque de ses détails un très heureux contrepoids à la partie fantastique du récit.

ARIANE MOUREN.

•

LES AMANDES D'AIX, par ARMAND LUNEL (*Edit. Gallimard*).

Un agréable tableau (fragmentaire) de la société bourgeoise d'Aix, en 1909, la grandeur et la décadence d'un gros négociant en amandes, le retour clandestin de l'oncle prodigue banni en 1889 et qui revient jeter le trouble dans la famille et plus spécialement dans l'esprit d'un adolescent, son petit cousin, une idylle adorablement romantique, une servante au grand cœur, tout cela compose un roman agréable à lire, d'une écriture légère et attachante. Une sorte d'humour mousseux bien provençal atténue ce que certaines scènes pourraient avoir de trop pathétique. La fin sanglante n'était peut-être pas nécessaire, la vie généralement dénouant les pires situations dans le médiocre et la grisaille. N'importe, l'auteur d'*Esther de Carpentras*, ajoute à sa bibliographie, par ce roman à plus d'un point remarquable, un titre qui demeurera.

A. BLANC-DUFOUR.

ESSAIS ET VARIETES

LES POEMES HOMERIQUES ET L'HISTOIRE GRECQUE, tome II. L'ILIADE, L'ODYSSEE ET LES RIVALITES COLONIALES, par EMILE MIREAUX, de l'Institut (*Albin Michel*).

Dans ce second volume (1), nous est présenté le poète que M. Mireaux considère comme l'auteur de l'*Iliade* et de l'*Odyssée*, par opposition à un prédécesseur, peut-être à un ancêtre, auteur du *Courroux d'Achille* et du *Retour d'Ulysse*. M. Mireaux réserve systématiquement les noms d'*Iliade* et d'*Odyssée* à l'œuvre du second Homère (second chronologiquement, mais presque l'égal du premier quant au génie), qu'il fait vivre au milieu du VIIe siècle av. J. C., le premier ayant composé, vers la fin du VIIIe siècle, deux poèmes grandioses, mais moins étendus. Comme le premier, le second ne peut être compris que si l'on a présents à l'esprit, avant tout, les événements politiques et économiques qu'il a vécus. La figure la plus marquante en ce milieu du VIIe siècle, en Asie Mineure, c'est Gygès, l'aventurier qui s'empara du trône de Lydie en séduisant la femme du roi Candaule. Contre Milet, qui collabora politiquement avec Gygès, le second Homère, serviteur des intérêts de Mitylène, met en œuvre les allusions cinglantes de la légende de Clytemnestre séduite par Egisthe, en contraste avec la fidélité de Pénélope. Passons en Grèce : ici, le tyran Cypsélos vient, en 657, d'établir son gouvernement à Corinthe; et comme, depuis quelques années, les colons corinthiens de Corcyre sont devenus les ennemis de leur métropole, il cherche, sur les routes maritimes et coloniales de l'Ouest, une escale de remplacement : il ne trouve que Leucade, où son bâtard Pylade installe une colonie corinthienne nouvelle; mais Leucade, c'est la véritable Ithaque, l'actuelle Thiaki n'ayant usurpé son nom que par un accident toponymique quelconque; et, si la Pylos de Nestor est, non point Pylos de Messénie, non point Pylos de Triphylie, mais Pylos d'Elide, tout près de l'extrême pointe O.-N.-O. de Péloponèse, elle aussi est une étape des routes coloniales, l'étape normale dans les relations de Sparte avec sa colonie de Tarente : en faisant voyager Télémaque de Leucade-Ithaque vers la Sparte de Ménélas par la Pylos-Glarentza de Nestor, le second Homère sert auprès de Sparte la diplomatie de Cypsélos. Plus généralement, il s'est fait l'apologiste des régimes tyranniques, à cette époque où Sicyône aussi, depuis 670, depuis Orthagoras, obéissait à un chef unique; et, s'il a écrit le deuxième chant de l'*Iliade*, c'est pour faire le procès du régime des assemblées, l'éloge du pouvoir d'un seul. Thersite, le seul personnage dont nous trouvions chez Homère un portrait complet, physique et moral, l'orateur intarissable, qui incarne sous la difformité grotesque de son corps l'esprit d'opposition et de perpétuelle discussion, c'est sans doute un personnage réel bien connu, un contemporain

(1) Voir le compte rendu du tome I dans les *Cahiers du Sud*, n° 292 (1948), p. 556 et suivantes

du poète. Or, en ce temps où Sparte luttait contre la Messénie, Tyrtée, qui composait pour Sparte des chants guerriers, se déclarait, à en juger par un fragment de poème, partisan d'un régime délibératif, avec Conseil des Anciens et Assemblée du peuple : il était boiteux comme Thersite, et Thersite, c'est Tyrtée; peut-être les Orthagorides de Sicyône eurent-ils à lutter dans leur cité contre la même classe « belliciste » au nom de laquelle Tyrtée parlait à Sparte. Sicyône, ce fut un grand centre d'élevage et de courses de chevaux; et c'est sûrement pour un public passionné de courses hippiques que fut écrit le chant XXIII de l'*Iliade;* c'est pour plaire aux Sicyôniens que Diomède, héros sicyônien autant qu'argien, a reçu dans le poème un rôle si important. Mais c'est bien en Troade qu'il faut retourner pour trouver enfin la clé de l'*Iliade* entière, si l'archéologie démontre que les colons grecs se sont installés sur la colline de Troie à partir de l'an 700 environ (VIII[e] ville d'Hissarlik) : ces colons sont des Mityléniens en âpre rivalité avec Milet pour le contrôle des détroits, et, si l'épisode de la rencontre de Diomède et de Glaucos montre que Grecs et Lyciens sont faits pour s'entendre, c'est une manœuvre du poète pour détacher les Lyciens de la coalition Gygès-Milet; si Aphrodite, et avec elle Arès, ont un rôle passablement ridicule, tant dans l'*Odyssée* que dans l'*Iliade*, c'est parce qu'Aphrodite, déesse indigène de la région de l'Ida, est à ce titre la protectrice d'Enée, l'ancêtre mythique des Enéades de Skepsis, qui sont les complices de Milet. Les nouveaux occupants de l'acropole d'Ilion sont donc en conflit avec d'autres Hellènes, mais en revanche, ils se réconcilient avec le souvenir des Troyens et se sentent les continuateurs de Priam et d'Hector : pour leur complaire, le second Homère invente l'épisode de la visite de Priam à Achille et de la restitution du cadavre : l'âme d'Hector est ainsi apaisée, et les dieux des Troyens accepteront que les Hellènes entretiennent leur culte, tandis que dans l'épopée, tous les personnages troyens, à l'exception de Pâris, ce protégé d'Aphrodite, deviendront des personnages sympathiques. On peut dès lors reconstituer complètement le public du second Homère : il comprend d'abord les Hellènes d'Asie Mineure et particulièrement de Troade, amis de Mitylène et ennemis de Milet; puis il se développe de façon décisive, à la cour des tyrans de Corinthe et de Sicyône.

Ce second Homère n'est pas encore le responsable définitif de l'état dans lequel les poèmes nous sont parvenus. Au temps où le tyran de Corinthe Périandre, vers 600, essayait en vain de se réconcilier avec son fils Lycophron, réfugié à Corcyre à la suite d'un drame familial, un poète désireux de flatter et de servir le tyran a composé l'épisode de l'Ambassade, où Phénix montre à Achille (et à Lycophron) qu'il faut savoir pardonner. Pisistrate, surtout, a marqué de son influence les poèmes homériques, en faisant insérer, dans l'*Iliade,* d'abord la Dolonie, où les Thraces jouent un rôle important (il avait des intérêts dans les mines d'or du mont Pangée); puis différents épisodes où l'on reconnaît la main d'un spécialiste de l'art militaire, tout pénétré des principes de la tactique lacédémonienne que l'armée d'Athènes adopta sous le régime pisistratique; enfin et surtout le Catalogue des Vaisseaux, dont l'idée directrice est politique et athénienne. Dans l'*Odyssée,* Pisistrate est responsable d'un bouleversement du texte qui aura facilité au tyran

l'utilisation du poème comme tract de propagande à la veille de son retour d'exil, aux environs de 535 : d'où l'incohérence chronologique de notre *Odyssée*, où il faut, pour remettre en concordance les actes de Télémaque et d'Ulysse, déplacer l'ensemble du Voyage de Télémaque (du vers 102 du chant I au dernier vers du chant IV) et l'insérer entre les vers 385 et 386 du chant V : alors, et moyennant encore la suppression d'un discours d'Athéna et d'une assemblée des dieux, l'*Odyssée* retrouve sa majestueuse et totale unité.

Il était nécessaire d'exposer les grandes lignes de la théorie pour qu'apparût dans toute son ampleur l'enchaînement des hypothèses hardies dont elle est formée, et dont chacune appellerait des discussions où l'on ne saurait s'engager ici. Encore n'ai-je rien dit des considérations sur les rapports de l'épopée homérique avec les poèmes du Cycle troyen et avec les œuvres d'Hésiode. On conçoit, et c'est la première des impressions d'ensemble à mettre en lumière, que le lecteur cultivé, depuis longtemps séparé de ses livres classiques, éprouve une sorte d'enchantement à retrouver tant de souvenirs si ingénieusement liés ensemble, depuis Hector jusqu'à Pisistrate, en passant par ce Tyrtée, dont les érudits finissaient par ne plus savoir s'il avait réellement vécu. Toute cette synthèse de l'histoire grecque archaïque autour d'Homère est rendue extrêmement vivante par la sensation qu'on nous donne d'aller constamment à la découverte, et surtout par la liaison systématique établie entre la poésie et l'histoire. On est libre de refuser les rapprochements que M. Mireaux a proposés entre situations épiques et situations historiques, mais on doit assurément lui donner raison quand il pose en principe que l'*Odyssée* (je dirais : l'*Odyssée* surtout) et même, jusqu'à un certain point, l'*Iliade*, ne sont pas des œuvres sereines, et se ressentent des passions politiques et des intrigues diplomatiques ; et aussi, lorsque décrivant cette politique et cette diplomatie, il remarque que l'on a trop tendance en général à les croire étroitement compartimentées et locales, alors que dès les temps archaïques, les problèmes méditerranéens se sont posés dans toute leur ampleur. Comment ne pas lui savoir gré, encore, de son goût des réalités vivantes, et notamment de ce qu'il dit des courses de chevaux ? Quoi qu'on pense de Sicyône, c'est une idée neuve et juste d'avoir imaginé et cherché ce public passionné de connaisseurs, qui au chant XXIII de l'*Iliade*, contemple les produits de toutes les écuries grecques les plus connues. D'autre part, même si l'on refuse que la légende de Télémaque et d'Ulysse soit un ancien mythe tendant à tourner la loi primitive de la succession royale (meurtre du roi et mariage avec sa fille), ou que la mort d'Hector corresponde primitivement à un rite de purification (victime d'un sacrifice humain promenée trois fois autour de la ville avant sa mise à mort, pour absorber les impuretés dont on veut se délivrer) du moins, M. Mireaux est-il, en ses hypothèses religieuses de ce second volume, beaucoup plus persuasif à mon avis que dans le premier : en ce qui concerne Hector, je serais même enclin à lui donner complètement raison ; et le principe même de chercher des origines religieuses à bien des scènes de l'épopée me paraît essentiel. Enfin, l'un des mérites du livre, quoi qu'on pense de la distinction des deux Homère, est d'avoir admis que l'auteur final de l'un et de l'autre poème — interpolations à part, sur lesquelles on pourrait discuter — était un

très grand poète, et que l'unité fut non pas un accident, mais le fait esthétique capital. M. Mireaux ne veut pas que l'on qualifie d' « arrangeur », d' « adaptateur », celui qui a donné à l'*Iliade* et à l'*Odyssée* leur structure complète ; seule l'appellation de « renouveleur » lui paraît suffisamment élogieuse. Peu importe le mot : il a senti que chacun des deux poèmes est une œuvre d'art en tant qu'il possède l'unité, et cette vue, qui est l'essentiel de l'unitarisme homérique, lui a permis de prononcer quelques jugements sûrs, soit d'ensemble, soit de détail ; de sentir par exemple que Télémaque et la Télémachie sont indispensables à l'*Odyssée,* que le chant II de l'*Iliade* fait vraiment corps avec le reste du poème, qu'Agamemnon est bien plus chef d'Etat que chef d'armée, etc. . . ; et de retracer avec une sévérité méritée les « variations des écoles analytiques », les changements de méthode des dépeçages que la critique a fait subir à Homère depuis Wolf.

Malheureusement, il lui est arrivé à lui-même de tomber dans un défaut fréquent des « analytiques », qui est de frapper d'athétèse tout épisode qui ne concorde pas avec l'idée qu'ils se sont faite une fois pour toutes de l'évolution du poème. Ainsi, il a besoin que Diomède soit sicyônien : tout passage où Diomède apparaîtra essentiellement comme argien sera donc une interpolation ; de même, il faut que l'*Iliade* soit tout entière hostile à Enée, parce que les Enéades de Skepsis étaient les alliés de Milet : on condamnera donc tout passage favorable à Enée. En fait, les distinctions ainsi établies sont purement arbitraires, et ne sauraient satisfaire un lecteur de l'*Iliade* non prévenu : il y a une unité parfaite dans la conception du rôle d'Enée, qui sans doute apparaît à l'intérieur de la coalition troyenne comme un opposant au régime et à la dynastie des Priamides, mais qui n'est nulle part présenté sous des traits antipathiques ; et la tendance constante dans les épisodes où il intervient est bien de montrer que les dieux le laisseront survivre à la destruction de Troie, ce qui a certainement pour but d'expliquer les origines d'une famille régnante, celle de Skepsis sans doute, mais sans la moindre nuance d'hostilité, et certainement à la demande de cette famille même. Quant à Diomède, rien ne permet d'affirmer qu'il y ait eu sous les Orthagorides un effort quelconque pour le rattacher plus étroitement à Sicyône, et l'idée même de prêter aux Orthagorides un rôle favorable à la diffusion des poèmes homériques heurte tout ce qu'on sait des origines de leur pouvoir, établi dès le début avec le concours des éléments populaires, ioniens et éoliens, contre l'aristocratie dorienne qui, elle, se réclamait d'Homère : il suffirait de la définition géographique du royaume de Diomède, telle qu'on la trouve dans le Catalogue des Vaisseaux, avec ce rattachement étroit de Sicyône à Argos, pour prouver que le Catalogue se réfère à la Sicyône antérieure aux Orthagorides. Il y a du reste une autre donnée, décisive, qui démontre que le Catalogue ne peut être postérieur au VIIe siècle : c'est qu'il considère Orchomène comme indépendante de la Boétie. M. Mireaux a été trop tenté d'utiliser à tout prix la victoire de Myron à Olympie, il a présenté de façon forcée un Diomède sicyônien, alors que celui de l'*Iliade* s'accommode parfaitement d'être argien avant tout, d'un bout à l'autre du poème (à Argos, on montrait une offrande de Diomède dans un sanctuaire d'Athéna, et on célébrait un culte d'Arès « dieu des femmes », ce qui s'accorde avec le

rôle ridicule prêté à Arès dans le chant des exploits de Diomède) : gêné par le Catalogue des Vaisseaux, M. Mireaux l'a éliminé en rabaissant sa date jusqu'à l'époque de Pisistrate, ce qui est impossible. Sur la localisation d'Ithaque et sur celle de la Pylos de Nestor, je m'abstiendrai de formuler une opinion ferme, mais je crois pourtant que la découverte d'un palais achéen près de Pylos de Messénie a quelque peu réhabilité la localisation messénienne de Pylos, contre laquelle M. Mireaux est d'une sévérité un peu trop rapide ; et, par ailleurs, si élégamment conduite que soit sa démonstration, je crains qu'ici encore le désir d'utiliser et de lier aux poèmes homériques une date historique connue, celle de la fondation de la colonie corinthienne de Leucade, n'ait un peu abusivement inspiré son préjugé favorable envers l'hypothèse de Doerpfeld, qui place à Leucade l'Ithaque d'Ulysse ; enfin, le raisonnement est-il très sûr quand on exclut d'abord Pylos de Triphylie = Pylos de Nestor parce que Pylos de Triphylie serait trop loin de Leucade, puis Thiaki = Ithaque, parce que Thiaki serait trop près de Pylos d'Elide ? Un lecteur malveillant pourrait conclure que la distance Thiaki-Pylos de Triphylie est pleinement satisfaisante, ce qui eût enchanté Victor Bérard.

Mais j'en viens à une autre faiblesse de l'argumentation qui, cette fois, paraît bien compromettre toute la thèse. Selon M. Mireaux, la bête noire d'Homère, c'est Milet. Or, Milet est, par excellence, la ville dont l'aristocratie régnante se vante d'avoir pour ancêtre Nélée, le père de Nestor : et notre *Iliade* comme notre *Odyssée* ont nécessairement subi l'influence d'une famille qui se réclamait de cette origine-là. M. Mireaux résout la difficulté en alléguant qu'il y a eu aussi des Néléides à Colophon, ce qui est d'autant plus satisfaisant que Colophon est l'une des villes qui se sont targuées avec le plus de constance et de succès d'avoir vu naître Homère ; mais il est obligé du même coup de prétendre que Milet et Colophon furent deux irréconciliables ennemies. Il l'admet comme un postulat, qui ne souffre même pas la discussion. En fait, absolument rien, dans le peu que nous savons de leur histoire à l'époque archaïque, n'autorise à dire qu'elles se soient opposées l'une à l'autre de façon durable, ni même qu'il y ait jamais eu entre elles la moindre friction. Que pourrait-on alléguer ? Que Colophon ne fit point partie, à l'origine, de la confédération ionienne qui célébrait les fêtes du cap Mycale ? Mais Ephèse non plus, et M. Mireaux range Ephèse dans le camp de Milet. Que Gygès occupa Colophon ? Mais il attaqua également Milet, et si, dans l'impossibilité d'en venir à bout, il composa finalement avec elle, s'il donna son accord à l'installation des Milésiens à Abydos, cette entente forcée, que paraît avoir dictée aussi la crainte du péril cimmérien, ne pourrait être invoquée en aucun cas comme l'indice d'une mésentente profonde et durable entre Milet et Colophon. Nous ne possédons par ailleurs aucune trace d'une opposition milésienne à l'installation des Colophoniens à Myrléa, en Propontide, ni à Siris, en Italie méridionale. J'emprunte au chapitre de Hogarth sur cette période, dans la *Cambridge Ancient History*, t. III, les quelques phrases que voici, simplement pour montrer combien les propositions de M. Mireaux sur Milet, alliée de la Lydie contre Colophon, contrarient tout ce qu'admettent les historiens spécialisés dans l'étude de cette période : « Colophon, en raison peut-être de sa posi-

tion à l'intérieur des terres, près de la route de Sardes à Ephèse, semble avoir été pénétrée plus tôt et plus complètement qu'aucune autre cité ionienne par l'influence lydienne; son goût asiatique de plaisir et de luxe devint célèbre, et à l'époque romaine, nous y trouvons encore une famille sacerdotale qui prétend descendre d'Ardys le Lydien » (p. 515). L'histoire, racontée par Polyen, des cavaliers colophoniens qui furent invités et capturés traitreusement à Sardes par Alyatte implique, non point seulement qu'il y avait à Colophon des écuries appréciées, qui nous dispenseraient au besoin de chercher jusqu'à Sicyône un public passionné de courses hippiques, mais aussi que les Colophoniens eurent assez de confiance dans les Lydiens pour se laisser attirer dans un guet-apens : cela, une trentaine d'années après l'époque de Gygès. Rien, décidément, ne s'oppose à ce qu'Homère ait travaillé pour les Néléides de Milet en même temps que pour ceux de Colophon : on doit nécessairement lui attribuer cette double clientèle, quand on tient compte de l'influence profonde exercée sur notre *Odyssée* par la légende des Argonautes, qui, nul n'en doute, est essentiellement milésienne. Dès lors, il ne peut plus être question d'attribuer à des ennemis de Milet, Mityléniens ou autres, l'honneur d'avoir inspiré les poèmes homériques.

Avant M. Mireaux, les chercheurs se divisaient en deux camps, moins selon qu'ils croyaient à un Homère unique ou à plusieurs, que selon leur tendance à placer, les uns vers le début, les autres vers la fin de l'évolution des poèmes, l'intervention du poète de génie à qui l'*Iliade* et l'*Odyssée* sont redevables de leur renom. M. Mireaux adopte ce parti nouveau d'imaginer deux poètes, tous deux mêlés à l'élaboration des deux poèmes et dont l'un intervient au début, l'autre à la fin de l'évolution. Artifice contraire à la vraisemblance, car il implique que dans chacune des deux phases décisives, les deux poèmes seraient rigoureusement parallèles l'un à l'autre, auraient subi l'influence de circonstances identiques. Certes, on a le droit de penser que malgré de profondes différences dans le domaine religieux ou dans le domaine social, les deux poèmes sont l'œuvre d'un auteur unique : c'est discutable, mais acceptable. Ce qui, en revanche, est absolument exclu, c'est de les situer tous deux à une même date, au milieu des mêmes événements historiques. Comment M. Mireaux, si attentif pourtant aux faits religieux, n'a-t-il pas été frappé par la disproportion des rôles attribués à la déesse Héra dans l'*Iliade* où elle intervient à chaque instant, et dans l'*Odyssée,* où son nom est à peine mentionné dans des formules insignifiantes ? Ce qui est en cause, ce sont les relations de Milet et de Samos, où se trouvait l'un des plus grands sanctuaires d'Héra. Les deux cités entrèrent en conflit, pour longtemps, lors de la guerre lélantine, à partir de la fin du VIII[e] siècle; et c'est pourquoi j'incline à penser que l'*Iliade* reçut sa forme définitive, à Milet, avant le commencement du conflit, et l'*Odyssée,* à Milet aussi, une fois le conflit commencé. Il faut, en tout cas, tenir compte, plus que ne l'a fait M. Mireaux, de la structure dialectale de la langue homérique : tout le monde est d'accord pour admettre que si l'auteur, ou les auteurs, des deux poèmes furent des Ioniens, les formes éoliennes prédominèrent dans le texte rédigé par eux, et ne furent éliminées, dans la mesure permise par les nécessités rythmiques, au profit de l'ionien, que dans des éditions ultérieures. Cette considération

interdit, me semble-t-il, d'attribuer à aucun épisode de l'*Iliade* ou de l'*Odyssée* une date plus basse que le premier tiers du VII° siècle, les Ioniens ayant alors définitivement assuré leur prépondérance sur les Eoliens dans la partie centrale de l'Asie Mineure hellénisée (2).

FERNAND ROBERT.

●

ATTENTE DE DIEU, par SIMONE WEIL (*La Colombe*).

Religion et philosophie pour S. Weil ne font qu'un. Position généralement équivoque, mais non pas en cette âme, trop authentiquement engagée au service de la vérité pour se satisfaire aux solutions vagues. Position rare, par conséquent et d'où naîtront les contresens que ne manqueront pas de susciter ses écrits. Toute obéissante à Dieu et portant on ne peut plus loin l'effacement de la créature, elle rebutera ceux qui se font gloire de choisir, de vouloir, de créer, de penser par eux-mêmes. Mais inversement, poussant l'indépendance de pensée jusqu'aux apparences de l'entêtement, soumettant tout aux exigences d'un tribunal intérieur libre de toute autorité, elle ne peut qu'éveiller la méfiance de ceux qui s'inclinent devant une foi « révélée », y compris le Père Perrin qui présente ces notes en les enrobant de touchants commentaires (« Elle n'acceptait rien qu'après l'avoir revu par elle-même », dit-il avec regret). Le titre même qu'il a choisi prête au contresens : il laisse entendre que Simone attendait la révélation d'une foi qu'elle n'aurait fait que désirer encore (ce qui équivaut presque, pour ce Dominicain, à l'attente d'une adhésion à la seule Eglise, la sienne), alors que l'expression grecque « en hupomenê » qu'il croit traduire ainsi, signifie pour S. Weil la disponibilité parfaite d'une âme arrivée au point où Dieu, et non plus elle-même, parle en elle.

C'est le Christ, médiateur entre Dieu et l'Homme qui lui permet de concevoir, d'accepter, d'adorer cette inconcevable alliance entre l'impersonnel et la personne. Alliance vécue et implicitement comprise par elle dès l'enfance, dirait-on, mais dont elle ne développe pleinement le sens que du jour où elle peut écrire : « Le Christ lui-même est descendu et m'a prise ». Dès lors elle projette les lumières du christianisme sur toute pensée qui rend compte du mystère de l'incarnation : Dionysos, Osiris, Job ou Noé sont autant de figures du Christ, et c'est le Christ aussi dont elle se sert comme d'un puissant « révélateur » pour éclairer d'une lumière toute nouvelle, mythes, religions, philosophies, littératures et civilisations du passé. Ne lui arrive-t-il pas de voir le Christ exprimé plus véridiquement dans une doctrine antique que dans le christianisme même ? Ainsi, le stoïcisme grec (qu'elle distingue violemment du romain !) lui paraît parfois supérieur parce qu'entre Dieu et l'Homme il a connu cette médiation essentielle qu'est pour elle la beauté du monde : « On peut dire que la beauté du monde

---

(2) Je me permets de renvoyer, sur cette question chronologique, au dernier chapitre de mon ouvrage sur Homère, qui, au moment où j'écris ces lignes, achève de s'imprimer aux Presses Universitaires de France.

est presque absente de la tradition chrétienne. C'est une lacune terrible. Comment le christianisme aurait-il droit de se dire catholique, si l'univers lui-même en est absent ».

Par contre, le christianisme seul, exaltant par l'Eucharistie Dieu dans un morceau de pain, répond au souci le plus profond de S. Weil, celui qui est véritablement au cœur de ces écrits et rend sa pensée la plus originale : le souci du malheur des hommes. Philosophes ou croyants, même s'ils ne méritent pas toujours cette dure qualification de « chiens de garde » que Nizan octroyait naguère aux premiers, font presque toujours bon marché des cruelles nécessités, préoccupés qu'ils sont de leurs pensées et de leur âme — d'où l'impression qu'ils donnent aux humbles de nourrir en eux des inquiétudes de luxe. S. Weil non seulement a pratiqué une compassion active toute sa vie et jusqu'à sa mort, mais elle semble ne jamais acquiescer à une pensée, si sublime soit-elle, qui ne réponde à ce souci de compassion qu'elle tient à appeler *justice*. Rarement paroles plus fortes furent écrites sur le malheur, qui « tue les âmes », au point que l'innocent est plus cruellement puni que le coupable, infiniment; qui avilit les êtres au point que la compassion à leur égard devient une quasi impossibilité. Un sens aussi aigu des réalités du malheur est seul à conduire S. Weil au bord du doute : « Ce contact me fait si atrocement mal, me déchire tellement l'âme de part en part, que l'amour de Dieu m'en devient quelque temps presque impossible. Il s'en faut de bien peu que je ne dise impossible ».

Faut-il dire que devant un tel doute elle recule ? Trop respectueux d'une pensée admirable de probité, nous n'oserions l'affirmer — sans pouvoir nous incliner cependant devant la solution de ce seul problème qu'elle pose, et qui nous paraît autrement urgent, en effet, que tous les doutes méthodiques et autres angoisses métaphysiques. « Il est étonnant que Dieu ait donné au malheur la puissance de saisir l'âme elle-même des innocents et de s'en emparer en maître souverain ». Les pages qui répondent à cet « étonnement » offrent brusquement quelque chose de vertigineux. On ne peut accepter l'existence du malheur qu'en le regardant comme une « *distance* » — la plus grande distance de Dieu à Dieu, condition du plus grand amour. Suit un développement saisissant et comme hors du réel, parce qu'y résonne soudain l'écho des plus belles musiques, celles où le silence a une voix. Mais malgré la beauté de ces pages frémissantes, le problème, pour nous, demeure posé. Peut-être parce que nous ne savons pas, comme Simone, dire « *Oui* ». Sans doute aussi parce que sont nôtres les préoccupations qu'elle ignore : celles d'une lourde terre qui nous retient d'un grand amour. S. Weil dit que notre monde a besoin d'une « révélation nouvelle de l'univers et de la destinée humaine ». Sa pensée a le don indéniable de ressusciter la grandeur des révélations passées. Mais nos artistes, nos penseurs, nos héros, nos poètes nous semblent au bord d'un vide qui, si même ils ne l'ont pas choisi, les tient envoûtés par la quête que solitairement ils y mènent. La voix de S. Weil paraît égarée en ce siècle. Vient-elle trop tôt ou trop tard ? Nous ne sommes pas certain que le génie moderne ne soit pas pour elle un péché. Nous ne savons guère si elle a raison.

ANNE BLANCHARD.

•

LA PART MAUDITE, par GEORGES BATAILLE (*Editions de Minuit*).

Je crois que le dernier livre de G. Bataille met dans l'embarras le critique soucieux de classements précis. *La Part Maudite* est un ouvrage d'économie ; mais l'économie, ici, est jugée d'un point de vue non-orthodoxe : « ... j'avais un angle de vue, note l'auteur, d'où un sacrifice humain, la construction d'une église n'avaient pas moins d'intérêt que la vente du blé ». Dès les premières pages, l'écrivain nous fait part d'un scrupule : « Ma recherche visait l'acquisition d'une connaissance, elle demandait la froideur, le calcul, mais la connaissance acquise était celle d'une erreur impliquée dans la froideur inhérente à tout calcul ». Ecrivant son livre, il ne tend à rien moins qu'à accroître la somme des connaissances humaines par un travail méthodique, alors que son ambition est de démontrer que l'énergie ne peut être que finalement gaspillée.

Dans ce premier livre (1) Bataille ne prétend qu'à dessiner la ligne générale de sa pensée. Il nous propose quelques lois ou vues d'ensemble en les appuyant sur des faits. Voici, en schématisant, l'idée maîtresse de l'ouvrage : dès que la vie apparaît quelque part, on constate que l'organisme n'a besoin, pour se développer et se reproduire, que d'une partie de l'énergie qui lui est fournie ; il y a donc bientôt excédent de celle-ci et il faut, sous peine des plus graves désordres, dépenser cet excédent. Deux solutions s'offrent : la dépense *glorieuse* (les arts, le luxe, le loisir) ou la dépense *catastrophique* (destructions brutales, guerre). De là cette proposition capitale : « Ce n'est pas la nécessité, mais son contraire, le luxe, qui pose à la matière vivante et à l'homme, leurs problèmes fondamentaux ».

Sans doute, cette notion d'énergie excédentaire n'est-elle pas absolument nouvelle, nous la retrouvons dans la théorie de la plus-value de Marx : l'accumulation capitaliste c'est, en somme, la « part maudite ». Pour Marx sans doute, le jour où cette part sera rendue au producteur, la « malédiction » tombera, mais il n'y a pas opposition entre Marx et Bataille : la redistribution (selon le premier) ne contredit pas le « gaspillage » (selon le second).

Cependant, l'originalité de la pensée de Bataille s'affirme dès qu'il dépasse le domaine de l'économie pour pénétrer dans celui de la biologie (et de la poésie également). L'énergie n'est pas seulement créatrice de *choses*, elle est aussi force vivante, passionnelle. Quand Bataille écrit : « L'acte sexuel est dans le temps ce que le tigre est dans l'espace », il affirme que cet acte est le plus grand consumateur d'énergie ; il pense alors en moraliste et se situe très près d'un Nietzsche. A la lumière de cette découverte, bien des problèmes s'éclairent. Prenons un exemple : la guerre. Nous savons qu'elle a été jusqu'ici le procédé le plus

---

(1) Celui-ci sera suivi d'un deuxième : *De l'angoisse sexuelle au malheur d'Hiroshima.*

efficace mis à la disposition des nations modernes pour échapper à l'étouffement d'une économie pléthorique. Mais la guerre est aussi une forme de dépense d'énergie affective, passionnelle ; les considérations économiques n'épuisent pas le problème ; demeure toujours un *résidu*, irréductible scientifiquement. Un peuple se lançant dans l'aventure guerrière entre véritablement en transe ! Le guerrier, comme le tigre dont parle William Blake, est porté par le pouvoir le plus intense de consumation de la vie. Ne faut-il pas voir dans le culte des héros, l'hommage rendu par l'espèce à ces prestigieux consumateurs d'énergie ?

L'homme, aujourd'hui, refuse la guerre sous sa forme catastrophique parce qu'il sait qu'elle risque de détruire non seulement l'excédent d'énergie dans le monde, mais la vie de l'espèce elle-même ; il refuse, d'autre part, la dilapidation luxueuse parce qu'un malentendu persistant fait apparaître celle-ci comme une manifestation de l'injustice. L'homme, nouvel apprenti-sorcier, sent peser sur lui une malédiction parce qu'il se croit incapable de dominer ou de régler le jeu de forces qu'il a lui-même déchaînées. Cette malédiction, selon Bataille, ne pourra être levée que si « le mouvement qui la fonde apparaît clairement dans les consciences ». Reste à savoir si une subite clairvoyance — ou la voix de l'instinct — permettra à l'homme de saisir la chance qui lui est donnée ou si, au contraire, un total aveuglement le fera périr au point même où s'ouvre une voie de salut.

L'auteur de la *Part maudite* fonde de grands espoirs sur le plan Marshall. Celui-ci, à condition qu'il reste fidèle dans son exécution à son principe, c'est-à-dire qu'il soit un don gratuit, permettra à l'économie américaine d'exsuder un trop-plein de richesses qui, normalement, ne pourrait l'être que par la guerre. Mais il doit se limiter au terrain économique et se refuser à la tentation politique. Il se peut que la rapacité ou l'aveuglement de l'homme laisse échapper cette chance — la dernière ? — de sauver le monde de la catastrophe.

Tel est ce livre, qui nous apporte un lot considérable de vues sagaces et profondes. Plutôt que de nous imposer une doctrine toute faite, G. Bataille nous propose une méthode permettant de considérer les phénomènes de la vie — de l'économie au mysticisme — dans leur totalité. Cet ouvrage n'est, selon lui, qu'un « rapide aperçu » : il aura une suite, je l'ai dit, que nous attendons avec impatience. La *Part maudite* est, en tout cas, un livre important, puisqu'il réussit à éclairer d'un jour nouveau, un problème cent fois débattu.

VICTOR CRASTRE.

•

MICHEL DE GHELDERODE, dramaturge des pays de par-deça, par JEAN FRANCIS (*Labor, Bruxelles*), 1949.

La tradition flamande est, parmi les traditions de terroirs une des plus inquiétantes et, en apparence, des plus stables qu'il nous soit donné de suivre d'une discipline à l'autre, d'une époque à l'autre. Il faut, je crois, remonter aux confins du Moyen Age pour en rencontrer le cousinage européen. Cette part d'exaltation, de luxuriance, de débordements et d'hybris dans l'an-

goisse de la mort et dans le blasphème comme dans l'humilité de la souillure, que cultivent aujourd'hui encore les écrivains flamands, l'héritage européen l'avait sarclée déjà en passant de Marlowe à Shakespeare, d'Alexandre Hardy à Corneille, du Dante au Tasse. Si cette tradition autant païenne que chrétienne s'est incomparablement maintenue dans « les pays de par-deça », ce fut sans doute à cause d'un défaut d'équilibre d'une race aux confluents. D'où cette impression de dépaysement que produit pour nous l'œuvre de tout Flamand, ancien ou moderne. Si pour le Belge Francis — dont les relations personnelles, la vénération et la patiente étude ont fait le meilleur connaisseur de Ghelderode — par trop en contact avec « l'âme flamande », Ghelderode, en son théâtre, n'a pas de parenté incontestable dans notre temps, pour nous qui voyons les choses d'un peu trop loin, l'auteur de *Pantagleize* est bien un frère de Crommelynck. Si Ghelderode se dit, se croit un Médiéval égaré dans notre siècle, nous sentons bien, à lire son œuvre, ce qu'il y a dans son fond de nostalgie du Moyen Age, du paradis perdu, de la foi plus jamais retrouvée. Et c'est peut-être cette part tragique des fantoches et des êtres grimaçants ou gigantesques qui nous touche plus directement, comme nous touchera toujours une espérance d'avance anéantie. N'y a-t-il pas à la racine de chaque personnage ghelderodien un peu du rêve d'Icare et de sa chute ?

On jugera dès lors du mérite qu'a eu Jean Francis de pousser jusqu'au bout l'analyse spectrale de l'univers ghelderodien, d'en relever toutes les riches colorations pourprées, sanguines, l'arrachement du « haut-rire », le « démonisme » inquiet, de tenter de le « classer », de l'expliquer, en une langue sûre, à travers le mythe auquel il tient lui-même, de son caractère médiéval. Ghelderode est sans doute plus « moderne » qu'il ne voudrait l'être; et il n'est peut-être pas tellement étonnant que cet homme, parvenu à la fin d'une carrière laborieuse, soit soudain découvert par les jeunes générations parisiennes.

PAUL ARNOLD.

●

LA RADIO, REFLET DE NOTRE TEMPS, par STÉPHANE CORDIER (*Editions Internationales*).

Prendre parfois conscience d'un geste, d'un mot, d'un parfum, peut être source de plaisir, de fierté, de puissance nouvelle. Savoir aussi poser un problème, même s'il faut jouer du paradoxe, ou forcer l'évidence, ou briser l'habitude. Observer un temps d'arrêt, faire une mise au point, voire une découverte. Voilà une recette de vie, et Stéphane Cordier l'a compris, qui vient réveiller en nous l'automate...

Qu'est-ce que la Radio ? Nous savons ce qu'elle nous donne... L'auteur nous dit ce qu'elle est, avec un souci de clarté et de vérité qui nous guérit de l'indifférence. Etre curieux de soi, aujourd'hui, c'est être curieux plus que jamais de ce qui alimente notre vie,, car nous vivons trop vite, en subissant tel mouvement, telle organisation. Nous sommes déjà l'homme-robot lorsque, dès le matin, nous tournons le bouton de notre poste de Radio.

Le livre de Cordier, œuvre sérieuse, objective, qui nous porte à toutes les sources, — si nombreuses, si diverses et souvent hésitantes — nous sauve de la paresse profane sans pour cela nous convier à nulle prétention technique. Le problème est posé honnêtement et nous l'abordons avec passion.

La Radio est-elle un Art ? Est-elle une Science ? Trop de pompeux éloges ont tenté de l'affirmer, de ceux-là même qui acceptent la Radio sans la comprendre ou sans en être simplement *curieux*. Cordier nous propose de la considérer comme un moyen au service des Arts. Mais ce moyen, personne ne l'a bien défini : la Radio aura suscité au contraire tant de confusions; on ne s'accorde pas sur les mots, on s'entend mal dans le domaine technique; il n'existe que des revues d'information, des listes de stations mondiales, des statistiques...

Stéphane Cordier insiste donc sur les possibilités de la Radio, sur ses conquêtes aussi, sur son droit de cité. Il insiste sur le rôle troublant du « message *unilatéral* destiné à quiconque possède un poste récepteur ». Il nous répète l'importance immense — sociale, culturelle, politique — de la *diffusion* de ce message, qui s'adresse à la fois à chacun et à tous.

Cependant, les procédés ne font pas une théorie. La Radio a ses genres, ses styles; on est tenté d'admettre un « Art du Micro » qui offre à chacun l'*image entendue*; il y a les disciplines radiophoniques, qui sont la brièveté et la simplicité; il y a la « puissance du verbe »... Et la Radio cherche encore à reconnaître sa voie : « elle a apporté des changements profonds dans les habitudes, dans la manière de vivre des hommes, mais il est difficile d'en prendre la mesure, il n'est pas aisé non plus d'en déceler la raison fondamentale... ». Celui qui parle seul à seul avec un micro ne peut y songer sans trouble...

...Et nous ne songions pas à tout cela. Pierre Schaeffer, dans son *Introduction* à « La Radio, reflet de notre temps », dénonce notre inconscience autant que les « essais incertains sur l'*Art* radiophonique ». Stéphane Cordier qui, pendant deux ans, a pris part aux enquêtes du Secrétariat de l'*Unesco,* a voulu nous aider à définir un bien nouveau. Evitons d'attribuer trop hâtivement à la Télévision ce que nous n'avons pas su accorder à la Radio. Voici un livre qui présente les promesses de cette dernière à notre vie d'hommes pressés.

KEVERS-PASCALIS.

●

DEMANDEZ ET IL VOUS SERA DONNE, par René Souffron (*Edit. Edouard Aubanel, Avignon*).

« Il convient de tenir cet essai pour une tentative d'explication et de recherche des possibilités offertes à l'être humain, suivant le jeu de ses propres qualifications, d'atteindre à cet état d'absence de contraintes qui est celui de liberté et de bonheur ».

Ainsi, René Souffron définit le sens de son livre, manuel de l'homme, parfaitement homme et qui doit être heureux. A cette

fin, le corps, l'âme et l'esprit sont invités tout à tour à apprendre à vivre ensemble; et cet étrange garçon est un des rares individus de notre temps qui ait le droit de les convoquer, et à qui ils acceptent, sans doute, de répondre.

Je parle de lui avec une vieille et lucide amitié. Dans les images que je garde, et qui se répètent, je le retrouve à des années d'intervalle. C'est toujours le même nageur tenant dans ses mains ou au bout du harpon, comme une offrande, un poisson qui, à la longue, apparaît, mystique. L'homme est beau, et vieillit bien. Sur un corps, qui est celui du Mars Borghèse, une tête robuste et bien sculptée. Cette bouche peut dire les choses les plus subtiles et les plus grossières avec l'accent de Cavaillon. Ces yeux ont gardé leur couleur bleue de l'enfance et sa naïveté, non sans ironie.

Voici ce personnage complexe : le marin des bordées infantigables, spécialiste du sanscrit; le pêcheur des grands fonds familier des requins, à la pointe de tous les spiritualismes, du pseudo Denys à Tchoang-Tseu, de Kierkegaard à la Baghavat-Gita.

Il n'est pas sans importance que ce soit un descendant d'Aubanel qui l'édite, dans la ville de Zani et des *Dévotes d'Avignon*. Tout ceci n'est pas clair, et nous touchons des masses de mystère, royaumes en pleine terre ou rivages sous le brouillard.

Je me vois mal étudiant son texte, discutant sa méthode. Il vaut mieux le lire, quitte à s'étonner que son style lui ressemble si peu.

Mais il est un exemple vivant. Il a marqué sur la surface du monde, la plupart de ceux qui l'ont rencontré; on le « parle » dans les carrés de la marine marchande où se crée lentement sa légende. Elle est mutiple et lui donne plusieurs visages, parmi lesquels celui de cet homme malheureux qui nous offre, en moins de trois cents pages, le secret du bonheur.

LOUIS BRAUQUIER.

●

DEUX REVUES DE MUSIQUE

Tous les amateurs de musique se réjouiront de voir reparaître, après une assez longue interruption, deux excellentes revues spécialisées : *Polyphonie* et *Contrepoints*, dont les premiers numéros, réalisés avec soin et dans un esprit nouveau, avaient fort justement retenu l'attention du public musical. Toutes deux, en effet, répondent à une nécessité, que l'anarchie actuelle rend chaque jour plus impérative : placer ce public devant tous les aspects de la situation présente, lui fournir tous les éléments d'appréciation dont il a besoin, faire place à toutes les tendances, faire entendre toutes les voix. D'où leurs noms.

Jamais les problèmes de fond et de forme ne se sont posés avec plus d'acuité; jamais les voies n'ont été plus diverses, le choix plus périlleux, les controverses plus passionnées. L'heure n'est plus où la mission d'une revue pouvait se limiter à la publication de minutieux travaux d'érudition. Le passé lui-même redevient source d'enseignement, expérience féconde, et c'est dans la mesure où nos musicologues l'envisagent comme tel et lui restituent la chaleur de la vie qu'il suscite aujourd'hui un intérêt passionné.

On connaît la formule de *Polyphonie* : Consacrer chaque livraison à une question essentielle, traitée et débattue en une série d'études, soit dans son ensemble, soit en des points précis par des personnalités autorisées. Quatre numéros furent ainsi publiés : *Le Théâtre Musical, Le Rythme Musical, Présence de la Musique Ancienne, Le Système Dodécaphonique*, dont la qualité et la présentation luxueuse, surtout en ce qui concerne les deux premiers, avaient classé d'emblée *Polyphonie* au premier rang des grandes revues d'art.

La nouvelle série s'ouvre par un numéro consacré au *Concert*. Parmi les textes présentés, il convient de citer en tout premier lieu *la Lettre d'un solitaire sur le sujet du concert* de Luc-André Marcel, remarquable tant par la valeur de ses suggestions que par son style d'une haute tenue littéraire. On ne laissera point d'être surpris, cependant, de voir l'auteur railler ses propres conceptions, pourtant fort intéressantes, et exprimées par ailleurs avec autant de conviction que de générosité. La langue riche, si étonnamment mûrie de Luc-André Marcel est si apte à convaincre que l'on s'irrite presque de voir l'auteur faire volte-face et échapper à ses propres pouvoirs. François Lesure, dans son excellente étude : *Réflexions sur les origines du Concert parisien*, examine les raisons profondes de la crise qui frappe si durement les musiciens et retrace, documents à l'appui, un tableau de la vie musicale d'hier grâce auquel les causes du malaise actuel se trouvent pleinement mises en lumière. Signalons aussi des observations de José Bernhart : *Des salles de concert et de leurs problèmes acoustiques*. Les points de vue du musicien et de l'acousticien s'y trouvent confrontés, et d'utiles déductions établies en vue de l'édification des salles futures. Tous les musiciens seront d'accord avec José Bernhart en ce qui concerne la préconisation d'une concordance à observer entre les dispositions acoustiques des salles et le caractère des œuvres qui y seront exécutées. Dans son étude intitulée *Du Plaisir Musical*, Madame Gisèle Brolet opère, comme à l'accoutumée, l'une de ces curieuses mixtures dont elle a le secret : quelques notations justes, beaucoup d'affirmations discutables, points de vue artificiels et sans grande originalité, le tout enrobé dans ce jargon spécieux des philosophes dont l'apprêt ne parvient point à dissimuler la vacuité.

Pour finir, quelques bons articles de MM. Serge Moreux, René Dumesnil, Claude Roland Manuel, Arthur Manouvrier, sur les différents aspects de la décentralisation en France ? Ce si important problème étant ainsi examiné sur toutes ses faces, le lecteur se trouvera à même de faire le point, et constatera, en fin de compte, que la situation du Concert en notre pays n'est nullement désespérée, puisque de nombreuses entre-

prises privées contrebalancent efficacement les effets de l'apathie gouvernementale. Craignons pourtant que l'enthousiasme et la bonne volonté ne puissent indéfiniment obvier à la carence d'une véritable organisation nationale du Concert en France.

•

Le numéro VI de *Contrepoints* est centré sur le thème de la crise actuelle de l'imagination et de l'audace musicale. Fidèle à son titre ainsi qu'à son programme, la revue nous présente côte à côte des articles aussi dissemblables que celui de Charles Kœchlin : *Art, liberté, tour d'ivoire* et celui de Pierre Boulez : *Trajectoires : Ravel, Strawinsky, Schönberg.* Le premier m'a déçu ; d'un aussi parfait musicien, j'attendais autre chose que cette série d'approximations, de jugements un peu lâches, et cette paradoxale glorification de la « Tour d'ivoire » position qu'un artiste peut être *contraint* d'adopter, mais qu'en aucun cas je ne saurais admettre, pour ma part, de lui voir choisir ou conseiller. Quant au dynamique Pierre Boulez, ses idées sont souvent justes et intéressantes, mais perdent de leur pouvoir en raison de l'excessive agressivité de son attitude et de son langage. Parti de bases légitimes, il aboutit à des affirmations outrées, qui ne sont pas sans trahir un certain goût du scandale, et que le lecteur le mieux intentionné risque d'imputer à des visées publicitaires. C'est fort dommage. L'étude d'Alban Berg, consacrée à *la Rêverie de Schumann* est, sans aucun doute, le joyau de ce numéro. L'auteur de *Wozzeck* démontre une fois de plus, et en s'appuyant sur un exemple précis, que l'œuvre d'art la plus spontanée est toujours admirablement élaborée, et déduit de ce fait la preuve de la légitimité des recherches d'écriture des musiciens d'aujourd'hui.

Signalons encore un remarquable article sur *La genèse de la musique russe,* de Pierre Souvtchinsky, une *Rétrospective Richard Strauss* par Rollo H. Myers, de pertinentes observations d'Yvonne Lefébure sur l'interprétation de la musique de Chopin, ainsi que des notations de René Chalupt sur *Verlaine et la Musique.*

A. NIKIPROWETZKY

SOUTENANCES DE THÈSES

Deux de nos plus anciens et fidèles amis : Ferdinand Alquié et André Chastel, dont les noms se retrouvent souvent ici, viennent de présenter brillamment en Sorbonne, leur thèse de Doctorat ès-Lettres. Leurs soutenances, dont la presse s'est fait l'écho flatteur, ont obtenu la mention « très honorable ».

Ferdinand Alquié, professeur agrégé de philosophie, présentait : « La découverte métaphysique de l'Homme chez Descartes — La nostalgie de l'Etre ». De traditionnelles et étincelantes escarmouches ont marqué le débat qui le fit docteur.

André Chastel, Agrégé de l'Université, assistant à l'Institut d'Art et d'Archéologie, présentait : « l'Art florentin et l'humanisme platonicien — Recherche sur la formation de l'art classique ». Sa soutenance dura six heures et fut pour tous un enchantement.

Dans une revue où la vie universitaire a forcément peu de place, tout le monde regrettera que des événements aussi importants pour la marche de la pensée soient ramenés au cadre d'une simple information. Nous réservant de parler comme il convient de ces thèses, adressons à nos deux collaborateurs et amis des félicitations sans réserve.

Le Prix des Revues pour l'année 1950 a été décerné le 5 Juin dernier, par 11 voix contre une, au premier tour de scrutin, aux *Cahiers du Sud*.

Le Jury, composé d'écrivains et de critiques littéraires, comprenait : Mmes Claudine Chonez, Dominique Rollin ; MM. Lucien Becker, Pierre Berger, Paul Chaulot, René Dam, Jean Duché, Pierre Mazars, Jean Rousselot, Claude Roy, Gilbert Sigaux et Maurice Toesca.

Les débats qui ont eu lieu au cours d'un déjeuner au restaurant « Le Catalan », bien connu des écrivains et artistes parisiens, étaient, en outre, rehaussés de la présence de Line Renaud, la vedette de la chanson, et Irène Christian, l'interprète de Guillaume Apollinaire et de Jacques Prévert au « Lapin Agile » et à « Milord l'Arsouille ».

ANCIENS CHANTS D'HAWAÏ

Nous avons voulu réunir, dans les pages qui suivent, un certain nombre de légendes et de chants hawaïens, présentant des caractères d'authenticité et d'ancienneté absolus, recueillis à des sources indiscutables. Une partie de ces chants antiques notamment a été traduite par Léon Gabriel Gros de la transcription littérale qu'en donne Abraham Fornander : «An account of the Polynesian race», 2 volumes, Trübner éd., Londres 1878. Fornander séjourna trente-quatre ans dans les îles Hawaï. Il parlait couramment la langue, avait épousé une princesse hawaïenne et envoya pendant plusieurs années des indigènes recueillir de la bouche des anciens de toutes les îles, les vieilles légendes, chants et prières des Hawaïens. Son livre remarquable, paru en 1878, est dédié à sa fille Catherine Kaonohiulaokalani Fornander.

DE L'ÉCLAIR A LA SOURCE

Cette époque où nous sommes est de celles où viennent les perturbations, les déluges. Déjà les vivants manquent d'air. La nature a cessé pour beaucoup d'être fraternelle, et la lumière semble-t-il n'est plus amicale. D'aube en aube elle prend du champ, pour mieux nous aveugler à son heure. Il s'instaure obstinément, entre la réalité et nous, le malaise des étrangers, je veux dire de ceux qui ne parlent pas la même langue. Sauf exceptions — elles existent, heureusement, mais je n'entends pas les envisager ici, — les mots de notre poésie, quelque perfection qu'ils aient pu recevoir d'un patient polissage, paraissent parfois n'avoir plus de sens. Ils sont comme des outils sans emploi immédiat, comme des clefs qui n'ouvrent plus. Ils ne servent qu'à

mesurer un espace inutile, en tous cas sans répondant. La pire des ruptures, l'oubli du feu et de la terre et de l'eau et de l'air, a fait jaunir toutes les feuilles. Ce serait une preuve que le temps des bouleversements est commencé.

Nous allons et nous venons — il s'agit de la littérature mais aussi de la vie — dans une sorte de somnambulisme étrange réglé par diverses machines, par des gestes répétés, par des lois, par des masques. Tout cela (des automates invisibles sonnent les heures) fait une buée aux mots, un déguisement aux choses. Et voilà qu'il nous arrive de toucher — étiez-vous dehors au moment de l'éclair ? — que le sable est le sable, que le vent est le vent. Un instant le vrai goût de la mer est, je crois, dans nos bouches. La création n'est donc pas une comète éteinte, et plus que jamais la poésie est précisément l'éclat qu'elle traîne à sa suite, sa lueur éblouissante qu'on appelle du nom de l'offrande éblouissante de la femme, une chevelure.

C'est pourquoi — guettez l'éclair — la poésie à sa source nous touche comme il n'était pas possible qu'elle puisse auparavant nous toucher. La poésie à sa source, dans cette clarté première de comète, chaque mot a les pouvoirs énormes des éléments, des étoiles en folie, des objets libres, lisses et nus. Le seul monde est fait de chacun de

ces dieux dont la voix parle vraiment dans les forêts et sur les eaux, de feuille à feuille et d'île en île. Dans le cataclysme prochain dont témoignent tous les faux jours, si l'on peut espérer qu'en définitive l'amour fera la lumière, la poésie épèlera lentement tous les noms. Nous écrirons avec des voyelles neuves. Qu'on le veuille ou non, nous sommes prêts pour les grandes solennités, pour les cérémonies essentielles.

Hawaï — ou Sawaï ou Hawaïki ou Sawaïki, que de noms de fleurs en Polynésie — n'est aujourd'hui qu'un archipel de pierre morte. Tout le luxe insensé de sa végétation ne peut cacher qu'il a perdu les échos des grandes voix anciennes que j'évoquais. On y entend des refrains de guitare de cinéma. Les joyaux ne sont pas pourtant tout à fait sortis de la mémoire des insulaires. Mais le long des rivages verts ils ne brillent plus. Une éclipse totale est intervenue (parlons bas, nous en portons la responsabilité). Une éclipse de poésie ? Aussi, sans doute, quoique le feu du ciel puisse se réfugier dans ces conques dont les indigènes se servent pour appeler au loin.

Les bouteilles de scotch sur les étagères (on voit bouger de longues palmes à travers) soit, mais jamais nous ne pourrons oublier que c'est avec de somptueux manteaux de plumes rouges, plus légers que des prairies

de nuages, plus tendres que le lait des rêves et plus fins et plus minutieux que l'orfèvrerie des fougères, que c'est avec ces manteaux éclatants de rois qu'on y a reçu le capitaine Cook et qu'on l'y a assassiné. A votre aise si vous ne discernez pas de quel côté est la civilisation.

Les joyaux — il s'agit de la poésie à sa racine — nous pouvons les découvrir. Nous les apercevons scintiller à la lueur de l'éclair. En lisant les antiques chants hawaïens, leurs fragments par miracle sauvés, nous réapprenons le langage poétique primordial. Nous retrouvons la source. La force de ses mots, plus que de la magie, du faste ou du rituel, vient du contact. C'est leur grandeur. Ils traitent d'égal à égal avec les choses, chacun tour à tour étant le générateur de l'autre. Ils résonnent dans l'éternité des astres, mais aussi dans celle des poissons et des pierres rondes. Ainsi la voix remplit les limites du monde et le monde atteint celles du verbe. C'est dire que nous ne sommes pas au fil de l'eau dans la barque de l'expression mais au soleil neuf de la création.

PIERRE GUERRE.

CHANT DE MAKUAKAUMANA

O Lono, ô Lono, e ! ô Lono Kacho !
Lono Kulani, chef de Kauluonana !
Voici les canots. Viens à bord.
Viens pour aller habiter Hawaii au dos vert.
C'est une terre à prendre dans l'Océan,
Qui a surgi de la mer,
Des profondeurs de Kanaloa.
On y trouve du corail blanc et des cavernes pleines [d'eau,
Qui furent prises par l'hameçon du pêcheur,
Du grand pêcheur de Kapaahu,
Le grand pêcheur Kapuhoeuanuu.
Allons, viens — Le canot touche le rivage.
Allons nous emparer de l'île d'Hawaii.
Hawaii est une île,
Hawaii est une île où Lono Kacho doit aller [demeurer.

(Chant du prêtre Makuakaumana, « le père au pouvoir surnaturel », offrant Hawaii à Lono Kacho, chef d'une île du Sud. Vieux chant recueilli par Fornander « An account of the Polynesian race, its origin and migrations, and the ancient history of the hawaiian people... », London 1878, tome II, page 18).

DEUX CHANTS SUR LA CREATION

I

O Kane, O Ku, toi qui as picoré la terre hors de [l'abîme
Et toi le Grand Lono qui résides sur la face de l'eau,
Voici que sont le ciel et la terre mis au jour,
Voici qu'ils sont doués de vie, de croissance, de [mouvement
Et qu'ils se lèvent et se séparent en continents.
Le grand Océan de Kane,
L'Océan avec ses mers dont les îles sont le pelage [tacheté,
L'Océan avec les grands poissons,
Et avec les petits poissons,
Les requins et les énormes Niuhis,
Les baleines,
Et les gros Hihimanus de Kane.
L'armée des étoiles de Kane,
Les étoiles au firmament,
Les étoiles qui de partout au ciel de Kane
Sont solidement accrochées,
Et les étoiles errantes,
Les étoiles ensorcelées de Kane,

Les mouvantes étoiles de Kane;
Des myriades sont les étoiles;
Les grandes étoiles,
Les petites étoiles,
Les rouges étoiles de Kane. O Espace infini !
La grande lune de Kane,
Le grand soleil de Kane,
Mouvant et flottant,
Qui se met en mouvement dans le grand espace [de Kane.
La grande terre de Kane,
La terre Kapakapaua dont Kane a pressé le limon,
La terre que Kane a mise en mouvement.
En mouvement sont les étoiles, en mouvement la [lune,
En mouvement la grande terre de Kane.

II

Kane de la grande nuit,
Ku et Lono de la grande nuit,
Hika-po-loa, roi des dieux.
La nuit mystérieuse est écartée,
La nuit empoisonnée,
La nuit stérile, désolée,
La perpétuelle obscurité de minuit,
La nuit blasphématrice.
O Kane, O Ku-Ka-Pao,
Et le grand Lono dont la demeure est sur l'eau
Voici que sont engendrés le Ciel et la Terre,
Qu'ils prennent vie, croissance, mouvement

Et se dressent en continent.
Kane, Seigneur de la Nuit, Seigneur Père,
Ku-Ka-Pao, dans les cieux brûlants,
Grand Lono aux yeux flamboyants,
Ces lumières comme l'éclair c'est en vérité
Le seigneur qui les a établies, o Kane, maître
[architecte ;
Le Seigneur Créateur de l'humanité :
Allons ! au travail pour mettre au jour le Chef
[Ku-Honua,
Et Ola-Ku-Honua la femme,
Les voici deux à cohabiter,
Elle à cohabiter dans le mariage avec le mari, le
[frère.

(A. Fornander : « An account of the Polynesian race », London 1878, t. I. pp. 72 et 74. « Des antiques chants hawaïens se référant à la création, et qui étaient en même temps l'expression rythmique, sacerdotale de l'ancienne croyance et la forme cristallisée de la tradition primitive, deux seulement, tout au moins à ma connaissance, ont été conservés... Je les tiens pour antérieurs à la venue aux Hawaï d'émigrants du Pacifique Sud, il y a environ 800 ans... Ce ne sont que des fragments de chants beaucoup plus longs qui d'ici quelques années auraient été entièrement oubliés... »).

(Traduction de Léon-Gabriel Gros).

LE DELUGE

O Dieu, voici ta nourriture,
O Kahuli, premier des hommes,
O Kahela,
O toi femme qui dors la face vers le ciel,
O Mae-a-Hanuna,
O Milikaa.
O Ka Lepo-Ahulu,
O Paku-Kini,
O Pahu-Lau,
O Kulana-a-Pahu,
O Ola-ka-hua-nui,
O vous la race de Laka,
O Manuu, le malfaisant,
O le grand soutien, éveillez le monde.
O éveillez-vous.
O éveillez-vous, voici la pluie,
Voici le point du jour,
Voici les brumes en débâcle vers la terre,
Voici les brumes en débâcle vers la mer,
La mer qui s'enfle et qui se lève,
La mer houleuse de Iku.
Elle se referme sur nous.
O l'écumante mer,
O les vagues qui se dressent et retombent,
O les vagues indomptables

A Kahiki.
Le salut vient de toi,
Tu nous arraches à la mort, ô Lono.
Un autel pour toi, ô Lono.
O Lono de la nuit,
O Lono du tonnerre,
O Lono de l'éclair,
O Lono de la forte pluie,
O Lono au terrible et divin visage,
O Lono, O Lono aux yeux sans repos,
Ah, vole vers la mer du nord,
Ah, vole vers la mer du sud,
Vers la mer orientale,
Vers la côte sombre, vers la côte blanche,
Vers la sombre lune, la brillante lune.
O Pipipi, o Unauna,
O Aleala, O coquillages glissez au loin,
O vous poissons Naka et Kualakai,
O vous Kama et Opihi qui vous collez au roc
Volez vous cacher sous le sable,
Car le vent arrache la chevelure des arbres.
O Vaisseau Royal
Tabernacle de la parole de Pii,
O Kama-a-Poepoe, porteuse de la coupe d'eau [très pure.

(A. Fornander : « An account of the Polynesian race », London 1878. tome I, p. 94. « Je n'ai pu retrouver qu'un seul chant hawaïen ou plutôt un fragment de chant, ayant trait au déluge. Son style, sa langue et ses allusions dénotent une grande antiquité »).

(Traduction de Léon-Gabriel Gros).

LEGENDE DE KA-ULU

Je suis Ka-Ulu,
Le Fils de Kalana,
Le rejeton sacré,
La grande raie de mer,
L'habile à la fronde;
Les couleurs de l'arc en ciel, la lumière du matin
Sont les choses qui partout l'ont couronné :
Ka-Ulu à terre, Ka-Ulu à la mer;
Ka-Ulu est un oiseau de mer
Ka-Ulu est toute une flotte
Il a abordé l'île Wavau,
Upolu, la petite Pukalia,
La grande Pukalia,...
.. ..
Il a mesuré le ciel
Il a mesuré la nuit, il a mesuré le jour
Il a atteint les limites de Kahiki
Tout Kahiki a été exploré par Ka-Ulu
Tout Kahiki a été exploré par Ka-Ulu.
Jusqu'aux récifs de corail où la mer brise en [grondant,
Qui datent peut-être du temps de Ku,
Peut-être du temps de Lono,
Quand la coquille sacrée fut brisée.
O les coquillages, les marsouins,

Les guirlandes pour le dos, les guirlandes pour la [poitrine.

L'autel, l'autel de celui-là !

Hakuhakualani est mon père.

Oh, ses autels, ses autels étaient nombreux.

Les cieux sont agités, ils volent et se précipitent.

Une pluie terrible tombe, vole et se précipite du ciel.

Une pluie lourde tombe, vole et se précipite du ciel.

Une petite pluie tombe, vole et se précipite du ciel.

La mouche « dragon » vole et se précipite au ciel.

Elle s'envole vers Moanawakoioo

On est pris par le courant, par un courant qui [tourbillonne, par un gouffre.

Il faudra que tu le surmontes.

Tu le passeras peut-être, peut-être y resteras-tu !

(Chant du navigateur légendaire Ka-Ulu-a-Kalana. Le Docteur A. Lesson qui en donne le texte et la traduction, « Légendes des îles Hawaii », Niort 1884, p. 29, remarque que ce texte, le plus remarquable peut-être des légendes hawaïennes, est composé de fragments descriptifs mal cousus, mentionnant les îles sous leurs noms anciens, aujourd'hui perdus).

LA MONTAGNE BLEUE

O Pali-Uli, terre cachée de Kane,
Terre au pays de la rosée vivifiante,
Terre au cœur de Kahiki-Ku et de la terre de l'eau
[divine de Kane
Terre aux sources jaillissantes, grasse et ruisselante,
Terre qui fait les délices des dieux.

(Fragment d'ancien chant hawaïen. A. Fornander « An account... ». London 1878, p. 78. Pali-Uli, la « montagne bleue » est la terre sacrée, tabou, lieu de résidence des premières créatures humaines).

CHANT DE MORT DE KAMEHAMEHA I

Hélas ! hélas ! mort est mon chef !
Mort est mon seigneur et mon ami ;
Mon ami dans la famine,
Mon ami dans la sécheresse,
Mon ami dans la pauvreté,
Mon abri contre le vent et la pluie,
Mon abri contre la chaleur et le soleil ;
Il me réchauffait dans le froid de la montagne,
Il me soutenait dans la tempête,
Il me réjouissait dans le calme,
Il me protégeait dans la traversée des huit mers.
Hélas ! hélas ! mort est mon ami,
Et plus jamais ne le reverrai.

(Kaméhaméha I, souverain d'Hawaï au début du XIXe siècle, est le sujet de ce chant relativement récent mais traditionnel que savent presque tous les indigènes. Traduction de C. de Varigny. « Voyage aux Iles Sandwich (Hawaï) », 1865-1869. « Le tour du monde », 1873, page 238).

"METAPHYSICAL POETRY"

NI L'UN NI L'AUTRE

Quoi dire, quoi penser? Le jour
par son insistance à paraître,
avouons-le, avouons-le
fatigue ses meilleurs amis.

La nuit par contre, sournoise,
à tous nos instants se mélange
elle bat sous nos paupières
elle rampe autour des objets :
inquiétante! inquiétante!

Quant à cette chose sans nom
qui n'est ni le jour ni la nuit,
baissez la voix je vous le conseille
mieux vaut n'en point parler ici!

LE DILEMME

J'ai vu des barreaux
je m'y suis heurté
c'était l'esprit pur.

J'ai vu des poireaux
je les ai mangés
c'était la nature.

Pas plus avancé!
Toujours des barreaux
toujours des poireaux!

Ah! si je pouvais
laisser les poireaux
derrière les barreaux
la clé sous la porte
et partir ailleurs
parler d'autre chose!

MÉTAMORPHOSES

Dans cette nuit noire
que nous fait l'Histoire
j'avance à tâtons
toujours étonné
toujours médusé :

je prends mon chapeau
c'est un artichaut

j'embrasse ma femme
c'est un oreiller

je caresse un chat
c'est un arrosoir

j'ouvre la fenêtre
pour humer l'air pur
c'est un vieux placard
plein de moisissures

je prends un crapaud
pour un encrier
la bouche d'égout
pour la boîte aux lettres
le sifflet du train
pour une hirondelle
le bruit d'un moteur
pour mon propre cœur
un cri pour un rire
la nuit pour le jour
la mort pour la vie
les autres pour moi.

LE SYLLOGISME

Immortel est Socrate :
on parle encore de lui.
Or, Socrate est un homme,
or, on parle des hommes,
donc, immortels ils sont.

Immortels sont les êtres
qui vivent sur la terre
les bêtes, les poissons,
les plantes et les pierres,
immortelles la vie
et la réalité.
Mais moi, moi qui vous parle,
je suis fait pour mourir,
telle est la vérité.

A chaque instant je meurs
je meurs à chaque aurore
et tout ce qui revit
et tout ce qui sourit
et l'amour immortel,
ils vivent de ma mort.

Quand je ferme les yeux
je sais que la lumière
continue à briller,
quand je ferme la bouche
je sais que la matière
continue à crier.
Donc, tout est immortel,
et moi, moi qui vous parle
je suis fait pour mourir
il n'en faut pas douter.

Sur cette sépulture
où je resterai seul
laissez dormir les gens
laissez dormir les bêtes
laissez dormir les pierres
qui feignent de mourir :
moi je dors pour de bon
moi je meurs pour de bon
dans un monde immortel.

FABLE DU TEMPS

Les scarabées avec leurs mandibules
avec leurs roues dentées les pendules
dans leur barbe sans dents les vieillards
les souris les cirons dans les armoires
en tapinois grignotent le temps
le temps le temps le temps le temps
comme font dans la nuit majestueuse et noire
autour de leur soleil les planètes portant
la Géographie et l'Histoire.

Les savants disent que le temps
des cirons et des planètes
n'est pas le même et qu'il est relatif
et que pareil aux costauds des fortifs
un temps trouve toujours un temps plus temps [que lui.
Cependant le temps se déroule
qu'il soit petit ou qu'il soit grand
et c'est partout cette chose qui coule
avec les larmes avec le sang.

PRÉCISIONS

A d'autres les oiseaux qui oui oui qui chantaient...
pour moi c'était les trains en gare qui sifflaient
les wagons qui cognaient la vapeur qui soufflait.

A demain à demain les saisons différentes...
Aujourd'hui le bureau et qu'il pleuve ou qu'il vente
sous un ciel sans saison la ville indifférente.

Mais les fleuves grondants mais les bois gémis-
[sants ?...
Non non c'est le moteur des autos que j'entends
le ruisseau du pavé la girouette au vent.

On voit dans les chromos de joyeuses fermières!...
Sous l'averse je vois de pauvres ménagères
ou bien c'est la putain plus loin c'est la rentière.

Dans les livres on dit que la pierre autrefois
parlait... elle est encor bourdonnante de voix
la radio ronronne et traverse les toits.

Où sont les longs loisirs et les longues pensées ?
c'est de mois et de jours que je fais mes années
et les mois et les jours sont des choses comptées,

des piétinements sourds dans le fracas des rues
des rêves étouffés des marches descendues
et cette voix toujours en moi-même entendue!

Mais je veux avouer je veux être présent
je nomme les objets dont je suis l'habitant
ne me refusez pas ma place dans le temps.

Car si je me connais je sais ce qui me passe
si je vois ma prison je possède ma vie
si j'entends ma douleur je tiens ma vérité.

ETUDE EN *DE* MINEUR

Le ciel était de nuit
la nuit était de plainte
la plainte était d'espoir.

Les yeux étaient de lèvres
les lèvres étaient d'aube
la source était de neige

Ma vie était de flamme
ma flamme était de fleuve
le fleuve était de bronze

le bronze était d'aiguille
l'aiguille était d'horloge
l'horloge était d'hier :

elle est de maintenant.

Maintenant est de terre
maintenant est de pierre
maintenant est de pluie.

Ma rive est de silence
mais mains sont de feuillage
ma mémoire est d'oubli.

ETUDE EN *A* MAJEUR

Le printemps à plumets
et l'hiver à moustaches
l'automne à falbalas
et l'été à foison

A la barbe du jour
à l'auberge des belles
à la source du temps

Aux armes citoyens
à la porte les dieux
à notre tour de vivre.

A mon bras la douceur
à ta santé amour
le monde à ton image
à la vie à la mort.

JEAN TARDIEU.

Ces poèmes sont extraits de : *Monsieur Monsieur,* à paraître prochainement chez Gallimard.

LA TENTE

Une brusque rafale frappa la tente. Des grêlons blancs et brillants frappèrent la vieille bâche avec un bruit furieux. La tente frémit et se pencha un peu vers l'avant en secouant ses bords déchirés. Le piquet craqua sous l'effort. Une déchirure apparut près du sommet du poteau comme une cicatrice d'argent dans la toile. L'eau se mit aussitôt à couler par la cicatrice formant une tache sombre.

Un rétameur et ses deux femmes étaient assis sur un tas de paille sous la tente et regardaient par l'entrée la lande désolée qui s'étendait en face, avec un sommet neigeux dressé comme la pointe d'un cône à la bordure de la lande à quelque deux milles de là. Tous trois fumaient des cigarettes en silence. C'était le soir, et ils avaient piqué leur tente pour la nuit dans une carrière de gravier au bord de la route de montagne qui réunissait une vallée à une autre. Leur mulet était attaché à la charrette près de la tente.

Quand la rafale arriva, le rétameur se redressa d'un mouvement vif et regarda le piquet. Il observa la déchirure de la bâche quelques instants, puis il poussa du coude les deux femmes et pointa le nez vers le haut, d'un signe brusque. Les femmes regardèrent, mais il n'y eut pas un mot. Au bout d'un moment, le rétameur poussa un soupir et se leva avec effort.

« Je vais jeter quelques sacs dessus », dit-il.

Il ramassa deux sacs bruns dans le tas de couvertures et de vêtements qui séchaient près du feu dans l'entrée et sortit. Les femmes ne dirent pas un mot, mais continuèrent à fumer.

Le rétameur envoya promener le mulet d'un coup de pied. L'animal avait engagé son arrière-train dans l'entrée aussi loin qu'il avait pu, pour profiter de la chaleur du bois qui brûlait dans le feu. Le mulet

s'écarta obliquement tout en continuant de mâchonner une poignée de foin que le rétameur avait volé dans une haie de l'autre côté de la montagne. Le rétameur grimpa sur le remblai contre lequel était dressée la tente. Le remblai était couvert de mauvaises herbes où la neige avait fondu en formant des amas boueux.

Le sommet de la tente n'était guère qu'à cinquante centimètres au-dessus du remblai. Au-delà du remblai, il y avait une route étroite et raboteuse, avec un epais bois de pins sur l'autre côté, dans l'enclos de barbelés d'un domaine, mais la violence de l'ouragan était si grande qu'il forçait la barrière des arbres et frappait le toit de la tente aussi vigoureusement que si elle avait été exposée en pleine lande. Le rétameur dut se pencher contre le vent pour éviter d'être emporté. Il regardait dans le vent, le narines dilatées.

« Ça ne peut pas durer », dit-il, en jetant les deux sacs sur la tente, là où était la déchirure de la toile. Il prit ensuite une grosse aiguille dans son paletot et y mit quelques points.

Il allait sauter du remblai lorsque quelqu'un le héla de la route. Il leva les yeux et vit un homme qui approchait, la tête enfoncée contre le vent. Le rétameur se renfrogna et secoua les épaules. Il attendit que l'homme l'abordât.

L'étranger était un homme grand, carré, avec un visage allongé, de solides mâchoires et de grands yeux noirs, au regard sombre ; une tête de lutteur. Quand il arriva près du rétameur, il resta planté tout droit, les talons joints et les mains le long des hanches, comme un soldat. Il était assez bien vêtu, il avait le visage propre et bien rasé, les mains propres. Il y avait quelque chose de tatoué en bleu sur le dos de sa main droite. Il regardait le rétameur bien en face, de ses yeux noirs au regard sombre. Ni l'un ni l'autre ne parla pendant plusieurs instants.

« Bonsoir », dit l'étranger.

Le rétameur salua de la tête, sans mot dire. Il regardait l'étranger de haut en bas, comme s'il avait été intimidé par cet homme solidement bâti qui avait un peu l'air d'un gendarme ou d'un soldat, ou de quelque « autorité ». Il regardait particulièrement les souliers de l'homme. Malgré la saleté des routes, la neige fondue et les grêlons, ils étaient encore relativement propres et donnaient l'impression d'être cirés régulièrement.

« Vous... voyagez ? » dit-il enfin.

« Hein ? » dit l'étranger d'un ton presque agressif. « Oh !... Oui. Je cherche un endroit pour passer la nuit ».

L'étranger dirigea lentement son regard vers la tente et reporta les yeux sur le rétameur.

« Vous allez loin ? » dit le rétameur.

« Sais pas », dit l'étranger, d'un ton bourru. Puis, criant presque : « Pas un foutu endroit où se mettre... Rien que ces bon dieu de routes ! »

« D'accord, vieux », dit le rétameur. « Par ici ». Il montra la tente d'un signe de tête et sauta dans la carrière. L'étranger descendit derrière lui, en prenant bien soin de ne pas salir ses vêtements.

Quand il entra dans la tente derrière le rétameur et vit les femmes, il ôta sa casquette aussitôt et dit : « Bonsoir ». Les deux femmes enlevèrent leurs cigarettes de la bouche, sourirent et saluèrent de la tête.

L'étranger regarda autour de lui avec précaution puis s'assit sur une caisse sur le côté de l'entrée, près du feu. Il tendit les mains vers la flamme et se les frotta. Presque aussitôt une vapeur légère monta de ses vêtements. Le rétameur lui tendit une cigarette en murmurant : « Vous fumez ? »

L'étranger accepta la cigarette, l'alluma, puis les regarda. Aucun d'eux ne le regardait, ce qui lui permit de les dévisager à son aise, en fixant sur chacun d'eux ses yeux noirs au regard sombre, inquisiteur. Le rétameur était assis sur une caisse en face de lui, le torse nonchalamment renversé. C'était un homme svelte, grand, d'allure gracieuse, avec une belle tête au port gracieux sur un cou brun, et de grands cils retombants sur les yeux mi-clos, comme ceux d'une femme. Tout d'un efféminé, ce garçon-là, avec cette grâce sensuelle dans l'attitude abandonnée du corps qu'on ne trouve que chez les aristocrates et chez les gens qui appartiennent à une petite classe détachée de la masse de la société bien que vivant à ses dépens. D'ailleurs, tout jeune avec des lèvres fières, méprisantes, serrées, et une expression arrogante dans les narines un peu gonflées. Silencieux, enfin, lâchant la fumée de sa cigarette par le nez, et le regard fixé rêveusement dans les flammes du feu de bois. Les deux femmes étaient du même type, exactement, toutes deux négligées, sales, mal peignées, mais avec le même air hautain, fier, méprisant, sur leurs beaux visages brunis. L'une avait les cheveux bruns et les yeux noirs. Elle avait une expression de physionomie plutôt dure et paraissait d'un tempérament

très vif. L'autre, avait les cheveux dorés avec une toute petite tête et un menton gentiment arrondi qui s'avançait sur le même plan que son front. Elle était remarquablement belle, malgré ses vêtements déchirés et ses cheveux peu soignés, dépeignés, ramassés en nœuds mal faits sur sa petite tête. La symétrie parfaite et la délicatesse de ses membres, de son buste et de sa gorge allongée, qui avait de toutes petites taches de rousseur dans la peau blanche, impressionnèrent l'étranger : il se sentit intimidé par elle, par sa beauté, et sa présence dans cette tente.

« Des rétameurs », dit-il, en lui-même, « sale engeance ».

Puis, il se tourna vers le rétameur :

« Y a de quoi bouffer ici... hé... camarade ? dit-il, d'un ton bourru, en détachant tous les mots avec vigueur, entre ses lèvres épaisses, comme quelqu'un qui a l'habitude de commander à des inférieurs. Il hésita avant d'ajouter le mot « camarade », manifestement peu enclin à se mettre sur le même plan que le rétameur. Le rétameur fit oui de la tête et se tourna vers la femme brune.

« On ferait peut-être aussi bien de dîner maintenant, Kitty », dit-il doucement.

La femme brune se leva aussitôt, et, prenant la casserole noircie qui était pleine d'eau, elle la mis sur le feu. L'étranger la regarda faire. Puis, il s'adressa encore au rétameur.

« Fichue route, hein ? » dit-il. Pas abritée du tout en plein dans la montagne. Je croyais que je pourrais être à Roundwood cette nuit. Combien de milles d'ici ? »

« Dix », dit le rétameur.

« Diable ! » dit l'étranger.

Puis, il rit et, mettant la main dans la fausse poche de sa veste, il en tira une petite bouteille de whisky.

« C'est tout ce qui me reste », dit-il en regardant la bouteille.

Le rétameur ouvrit les yeux tout grands dès qu'il vit la bouteille. La femme aux cheveux d'or se dressa et jeta un regard de convoitise vers l'étranger, en ouvrant ses yeux marrons tout grands et en roulant sa langue dans sa bouche. La femme aux cheveux bruns qui fourrageait dans une caisse se tourna aussi pour regarder. L'étranger cligna de l'œil et sourit.

« Toujours bienvenu », dit-il. « Hein ? Diable l'emporte. Personne n'a un tire-bouchon ? »

Le rétameur sortit un couteau de sa poche, y ouvrit un tire-bouchon et le tendit à l'homme. L'homme déboucha la bouteille.

« Tiens », dit-il en tendant la bouteille au rétameur, « fais passer. Les femmes en prendront bien un peu sans doute ».

Le rétameur prit la bouteille et dit quelque chose à l'oreille de la femme brune. Elle sortit des gobelets de la caisse et se mit à les lui faire passer.

« C'est drôle », dit l'étranger, « quand on est fauché et qu'on a faim, on peut toujours trouver du whisky, mais rien à croûter. Ce matin, j'ai rencontré un type à Dublin et il savait fichtre bien que j'étais fauché, mais au lieu de m'inviter à déjeuner ou de me donner de l'argent, il m'a donné ça. Je l'ai gardé tout le long de la route et je ne l'ai pas débouché ».

Il jeta son bout de cigarette dehors.

« Trois semaines que je n'arrête pas de boire, bon Dieu ! » dit-il.

« Vous êtes de par ici ? » dit le rétameur, entre ses dents, en versant le whisky dans les gobelets de ferblanc.

« Comment ? » dit l'homme, d'un ton encore énervé, comme si la question lui avait déplu. Puis il ajouta :

« Non. Bien la première fois que j'y mets les pieds. Fallait choisir : travailler à l'asile ou prendre la route. Hier, je trouve du travail à Dublin. Les hommes ont posé les outils quand ils ont découvert que je n'étais pas du syndicat. Remercié. Ma veine, quoi !... »

« A votre santé, Monsieur », dirent les femmes.

Le rétameur fit simplement un signe de tête, en approchant son gobelet de ses lèvres. L'étranger vida le sien d'un trait.

« Ha ! » fit-il. « Buvez donc, vous autres. C'est pas si mauvais que ça ».

Il cligna des yeux vers elles. Elles sourirent et se mirent à boire leur whisky à petites gorgées.

« Je m'appelle Carney », dit l'étranger au rétameur. « Comment vous appelle-t-on ? »

« Byrne », dit le rétameur, « Joe Byrne ».

« Hum, Byrne », dit Carney, « Wicklow est plein de Byrnes. Rétameur, sans doute ?»

« Oui », murmura le rétameur en arrondissant les lèvres pour envoyer une bouffée de cigarette. Carney secoua les épaules.

« Pas plus mal qu'autre chose, après tout », dit-il. « Un métier en vaut bien un autre. Tenez, moi, il y a deux mois, j'étais sergent-chef dans l'armée. Maintenant, je fais le trimard sur les routes. Dites-donc, ça bout » .

La femme brune ôta la gamelle du feu. L'autre avala le reste de son whisky et se leva pour s'occuper du dîner. Carney recula un peu sa caisse pour dégager le passage et se mit à regarder la femme aux cheveux d'or avec insistance. Quand elle se déplaçait, elle avait la taille si haute, qu'elle devait se baisser passablement pour éviter le toit de la tente. Elle devait bien faire un mètre quatre-vingts, et elle portait des talons hauts qui la faisait paraître encore plus grande.

« Voilà une femme pour toi », pensait Carney. « Sûrement la fille de quelqu'un de bien. Il y a pas mal de ces bâtards-là dans le comté de Wicklow. La moitié de la population est illégitime. Sale race, ces rétameurs. Pour moi, les deux sont à ce Joe. On dirait plutôt une femme qu'un homme. Il n'en a sans doute jamais fait une secousse de sa vie ».

Il y avait du lapin froid pour le souper, et du thé, du pain et du beurre. C'était un thé excellent, et il paraissait encore meilleur à cause du mauvais temps qui continuait à faire rage au dehors ; assis autour du feu, ils pouvaient voir les grêlons qui rayaient la lande glaciale, désolée et sombre, et la montagne en forme de cône au loin, avec un nuage de neige tourbillonnant autour. Le ciel était déchiré par endroits, et un morceau de bleu apparaissait sur le fond noir.

Ils mangèrent leur repas en silence. Puis, les femmes débarrassèrent le tout. Elles ne lavèrent pas les assiettes et les gobelets, mais mirent tout de côté, sans doute jusqu'au lendemain matin. Elles se rassirent après avoir assemblé la paille en forme de lit et mis dessus les vêtements qui avaient séché près du feu. Ils avaient tous l'air de bonne humeur, maintenant, avec le whisky et ce qu'ils avaient mangé. Même le visage du rétameur s'était adouci et ses lèvres ne cessaient de sourire. Il fit passer des cigarettes.

« On ferait aussi bien de finir cette bouteille », dit Carney. Pas besoin de gobelets. On boira bien au goulot ».

« C'est meilleur comme ça », dit la femme aux cheveux d'or, avec un rire épais, comme si elle avait été un peu saoûle. En même temps elle regardait Carney, les lèvres ouvertes.

Carney lui fit de l'œil. Le rétameur remarqua le clin d'œil et le sourire de la jeune fille. Son visage s'assombrit et il serra les lèvres fortement. Carney but une bonne gorgée et lui passa la bouteille. Le rétameur fit oui de la tête, prit la bouteille et la porta à ses lèvres.

« Je vais m'étendre un peu », dit Carney, « je commence à être fatigué. Vingt milles depuis ce matin, ça vous dit rien ? »

Il se jeta sur les vêtements, près de la femme aux cheveux d'or. Elle sourit et regarda le rétameur. Le rétameur resta en arrêt, la bouteille aux lèvres, et lui jeta un regard féroce, les yeux mi-clos. Il ôta la bouteille de ses lèvres et découvrit ses dents blanches. La femme à la tête d'or haussa les épaules et fit la moue. La femme brune eut un gros rire, s'allongea en arrière une main sous la tête et l'autre étendue vers le rétameur.

« Pssht », siffla-t-elle entre ses dents. « Fais passer, Joe ».

Il lui passa lentement la bouteille, et quand il la lui donna elle lui attrapa la main et essaya de le tirer à elle. Mais il dégagea sa main, se leva et sortit de la tente d'un pas rapide.

Carney n'avait rien vu de tout ce manège. Il était couché tout près de la femme qui se trouvait à côté de lui. Il pouvait sentir la douceur de son corps magnifique et la légère ondulation de son flanc quand elle respirait. Le désir de la posséder l'envahit et il ferma les yeux comme pour chasser de son esprit le monde et les autres qui se trouvaient dans la tente.

Il étendit la main par en bas et chercha la sienne, la prit et la pressa. Elle répondit à l'étreinte. En même temps, elle se tourna vers sa compagne et murmura :

« Où est-il parti ? »

« Sais pas. Passer ses nerfs dehors ».

« Qu'est-ce qui le prend ? »

« Chut ! »

« Passe voir que j'en boive une goutte ».

« Tiens ».

Carney entendit chuchoter, mais n'y fit pas attention. Il entendit la blonde qui buvait et poussait un long soupir. « A plus », dit-elle, en jetant la bouteille par terre. Puis, elle se mit à rire doucement.

« Je vais voir où il est passé », murmura la brune. Elle se leva et sortit de la tente. Aussitôt Carney se retourna et essaya d'enlacer la femme qui était à côté de lui. Mais elle découvrit ses dents avec un rictus furieux et lui lia les bras d'un seul mouvement.

« Tu me croyais pas si forte », dit-elle, approchant son visage tout près du sien en ricanant.

Il la regarda d'un air sérieux, surpris et encore plus excité.

« Qu'est-ce que tu comptes faire à Roundwood ? » dit-elle.

« Chercher du travail », murmura-t-il, d'une voix épaisse. Elle sourit et roula sa langue dans sa bouche.

« Reste ici », dit-elle.

Il passa sa langue sur ses lèvres et cligna de l'œil droit.

« Avec vous ? »

Elle fit oui de la tête.

« Et lui ? » dit-il en regardant vers l'entrée.

Elle eut un rire silencieux.

« T'as peur de Joe ? »

Il ne répondit pas, mais, d'un mouvement vif, il la prit par la taille et la serra contre lui. Elle ne résista pas, mais se mit à rire d'un rire qui lui découvrait les dents. Il essaya de l'embrasser sur la bouche, mais elle rejeta la tête en arrière et il l'embrassa sur les joues à plusieurs reprises.

Alors soudainement il y eut un sifflement à la porte. Carney se redressa d'un coup. Le rétameur se tenait debout dans l'entrée, penché en avant la bouche ouverte et la mâchoire tordue à droite, les deux mains ballantes à son côté, les doigts crispés. La femme

brune était derrière et regardait par-dessus son épaule. Elle souriait.

Carney se leva, fit un pas en avant et se mit en garde. Il ne dit rien. La femme aux cheveux d'or eut un grand éclat de rire et, en étirant ses bras, elle s'étendit de tout son long sur le lit, avec un petit rire nerveux.

« Sors un peu ici », dit le rétameur.

Il fit un pas en arrière. Carney poussa un cri et se rua sur lui, en sautant par dessus le feu. Le rétameur fit un écart et envoya à Carney un coup terrible à la mâchoire au passage. Carney chancela contre le talus et tomba comme une masse. Le rétameur sauta sur lui comme un chat, en cognant dessus des pieds et des mains à la fois. Carney rugissait : « Laisse-moi, laisse-moi me lever. Fair play ? » Mais le rétameur continua de le battre, jusqu'à ce qu'il reste sans mouvement au fond de la carrière.

« Ha... » fit le rètameur.

Alors, il ramassa le corps par terre aussi légèrement que si c'eût été un sac vide, et le jeta en haut du remblai.

« Fous le camp, S... » cria-t-il.

« Carney se mit debout avec peine sur le haut du talus et les regarda tous les trois. Ils étaient tous alignés devant la tente, les deux femmes ricanaient, le rétameur gardait un air menaçant. Puis, il s'en alla en titubant sur la route, les mains sur la tête.

« Au revoir, chéri », cria la belle blonde.

Puis, elle poussa un cri aigu. Carney regarda derrière lui et vit le rétameur qui la transportait à la tente dans ses bras.

« Dieu Tout Puissant ! » cria Carney, en se signant.

Puis, il partit en traînant affreusement la jambe dans la tempête en direction de Roundwood.

« Dieu Tout Puissant ! » criait-il tous les deux mètres. « Dieu Tout Puissant ! »

LIAM O'FLAHERTY.

(Traduction René Arnaud)

LE BONHEUR DES AUTRES

(Fragments)

Pas de plus grand *bonheur des autres* que sur les routes et dans les villes du Midi.

TETE SERIEUSE DU MIDI

Tête grave
De jeune de sérieuse laveuse
Ta fatigue et tes rêves
Retournent ta beauté
Honneur et jeunesse
Dans un jardin vibrant
Où lézards ont couru
Autour des ombres entendues
De ta lessive bleue
Quand le Midi passait
Par le sang et les feuilles
Et ta sérieuse tête
Fidèle à la maison

LE DIMANCHE DE PAQUES 17 AVRIL 1949

Le peuple est bon ce dimanche
Ses peines allongées sous ses côtes
De l'église gentiment les filles sont sorties
Plus agrestes qu'agressives
Leurs yeux luisent elles ne sont pas louves
Leur petit cœur est sympathique
Leurs jolis corsages battent
On rêve en bavardant
On n'écoute pas ce qu'on dit on aime sans penser
Parolier de fleurs florilège de filles
Les rires les mots la paille brillent
Le printemps ne fait aucun mal
Tout le monde a le gaz Butane
Les vieilles maisons ont de telles racines
Que j'en ai aux yeux les larmes
Les aïeules de la Révolution
Fumaient déjà les coins d'humus des jardins en [terrasses
Quand la Bastille est tombée les jardins déjà étaient [noirs
Et le fer de l'artichaut fendait le même air
Le chardon était bleu et l'âne bleu
Les jeunes ont des daims neufs qu'ils aiment et qui [craquent
Et de longs vestons en fourreaux les cuisses dedans
Les papas ont beaucoup travaillé et passent [doucement
Les mères font cuire l'épaule d'un mouton et la [langue d'un bœuf
Et tournent les gâteaux dans de bonnes cuisines où [rien ne manque
Et tout est familier ami comme des mains
Je n'y comprends rien aucun regard féroce

•

LE TAILLEUR

Le tailleur sur un banc rumine son procès

A 2 heures sur le trottoir avec 11 amis il joue à la [belote

Odeur d'anis les chaises fraîches vérandah vieille de [100 ans

Ombre d'autrefois platanes calmes servante de cette [génération

A 5 heures dans la rue sur le trottoir devant sa porte

Sur un banc gris tailleur rumine son procès

A 7 heures il visite son atelier et signale à l'ouvrier [muet

Sortant sa montre que le costume blanc doit être [prêt pour Pâques

LE MIDI

COURS

Sur le Cours qui tourne sur de belles racines
Sur les cris des mégères en tournant le ciel chaud
Sur la grave lumière qu'arrachent les motos
Et les pas des chevaux à la trop grosse tête
Et les bras des enfants comme autant d'arbrisseaux
Et la sainte poussière *que rien ne va ne gêne*
Et les romanichels à la pudeur scellée
La geste du Midi qui va niant la peine
Cette route bouillante s'est recouchée en reine
Elle a caché dans l'ombre ses fils et son diadème

•

FEMME

Féminine lassée belle parce que lasse
Fertile et bien noire autour de son oreille
Ses yeux sans secrets mais de très riches fruits
Et dans sa chair grasse sa poitrine si maigre
Ses côtes émouvantes qui respirent en pitié
Et ses cheveux trop noirs qui sont déjà donnés
Ses mains qui trop touchèrent et presque corrompues
Elle est usée et fraîche l'humaine poterie
Qui ne tremble pour nous
quand nous tremblons pour elle

•

FEMME

Gravelure et souillure c'est la peau de ses yeux
La peau de ses mollets est une innoçente
Et comme Villeneuve-sur-Lot dans la nuit
La source sarrazine chante.
et sa robe

•

COURS

L'intéressante après-midi sans sieste
Sans parts comme un grand lit comme un grand lac

A même à même le ras de la rue
Amie des pierres et des plus vieux efforts
La ruine de la vie est le bel espalier
Où les printemps nouveaux boivent leur aventure

Et dans le fond du Cours
De violentes toitures
De foire ont assailli

•

RÊVE

Vieilles chats et cris de nouveaux-nés
Très vieille ombre et jeune fille en mauve robe
Attentive maison au balcon oublié
Qui rêve seul

A genoux sous la fumée

●

SOMMEIL

Miguel Miguel toi tu me le prends trop
Tu me prends l'effort et pour le ménage
Quand tu t'en vas au travail je dors sans toi
J'ai sommeil et je rêve de toi

Je crois que tu me prends

NUIT

Voici logés logés tant de petits bonheurs
Le mitron flatte un chat et parle tendrement.
Le grossier de tantôt hurlant dans son tunnel
Charbonnier du pain pitre solide de subsistance
Et fiancé guigneur et maraudeur de cerisiers

Voici logés logés tant de petits bonheurs
L'ombre dentelée d'une femme d'une allure
Derrière l'arbre ombre sérieuse tendre louve
Porte une fumée lointaine pour nourrir ses heureux
La gloire quotidienne or partout or vert or sombre

Voici logés logés tant de petits bonheurs
Au balcon de la nuit une voix a chanté
Elle tient sans vouloir l'anneau noir de la vie
Aux épaules du soir sur le pont de la vie
Elle me tient aussi sans le savoir

Voici logés logés tant de petits bonheurs
Les balcons se tiennent comme un ciel d'hommes
Où circulent parole et la robe un pouvoir
Ils ont changé le jour très dur pour ce soir
Et m'ont donné les sens très doux de ceux qui
[chantent dans le noir

LES BALCONS

Ah ! voici le *bonheur des autres* !

Explication ensoleillée

Joli quai de balcon
Nacelle demoiselle
Paradis caravelle
Ancienne histoire jolie nouvelle
Eventail aux deux mains
Du jour et de la nuit

Soyez bénis soyez heureux
Pots vernis si nombreux
Nos énormes olives
Pots verts pots bruns
Et vous aussi caisses de terre
Douces mangeuses de soleil
Pour vos fleurs vulgaires

Torchis

Linge rose linge à bords
Linge à raies linge blanc
Linge bleu linge neuf
Linge usé linge dieu
Lumière

Ferronnerie d'écriture arabe
Ocrerie murs surfaces lentes
Persiennes jalousies volets mystérieux
Bordant logis serrant bonheur dans leurs poitrines

Et fins barreaux balustrades gentilles
Strictement contorsionnés
Fins annulaires aux chevelures
Passent parfums passent odeurs
La cuisine et la chambre
Le vert-de-gris les fleurs
Le parfum bleu du tabac
Du vieux mémorialiste
Et de la fille indécise

Serrures du bonheur
Serrures aux yeux endormis
Serrures de la rouille
Serrures peu fermées
Passent parfums passent odeurs
La cuisine et la chambre
Serrures du bonheur

Balcons greniers de la rue
Chambres en l'air à l'air
Vie au bord un peu en retrait
Vie visible jambes pudiques et sans bas

Ce sont des caravelles
Ce sont des balançoires des robes des nacelles

Balcons bonne hauteur des villes du Midi
Elevés tout en haut du passé de la vie
Ouvragés et légers
Aimés de leurs ouvriers
Baroques et verts d'eau travaillés élancés
Méticuleusement tressés pour le bonheur

Balcons où sont bénis la rouille et la glycine
L'ombre des cagibis et l'ombre fantastique
Le sommeil des outils
Balcons des petits clous de l'utile assoupi
Vous me parfumerez des souvenirs de tous

Balcons vides où viendront s'installer les familles
Le soir l'épaule blanche d'une fille

Je retrouve les chants du cœur et du Midi
Pour chanter les balcons de la douceur des belles
Celles qu'on a perdues celles qui vont pleurer
Celles qui font trembler les cordes endormies

PIERRE MORHANGE.

MONDES ET SOLEILS [1]

I

Pour Jean Tortel

C'était l'été Je me nourrissais de tomates et de pain dur mais l'odeur de la Méditerranée n'arrivait pas jusqu'à ces plateaux d'arrière-côte A l'heure de la sieste je me ressouvenais à chaque fois d'un autre été de figues et de raisins et d'une chambre d'enfance aux carreaux froids derrière l'ombre des persiennes fermées et puis encore de cette même et lancinante musique d'abeille à miel dans la poreuse cruche d'eau prisonnière

Au bord du songe voici le déchirant secret de farine blanche perdue dans la mémoire des pétrins ce silence pierreux de torrent à sec avec cette soudaine et acide perfidie de vipère la sombre décalcomanie dans la haute lumière enfin l'assoupissement sous la dormeuse mythologie de l'huile d'olive dans les jarres fraîches réfractaires aux midis lourds

Au réveil j'approchais d'un pressentiment de menthes sauvages et de sources cachées Des travaux d'irrigation au crépuscule m'exaltaient un instant faisant de féconds glous-glous dans mes beaux désirs verts-feuillus de jardins légumiers

Je me levais et par l'entrebâillement des persiennes

Mais déjà elle était là à hauteur de mes yeux plus noire dans le soleil que jamais immobile sévère et dénuée lèvres sèches regard aveugle et toute embrasée d'un rêve immense d'incendie

---

(1) Extraits de « *Mondes et Soleils* », à paraître prochainement.

II

Pour Rose Verdet

Cette nuit-là la lune péchait en son filet un rêve mort de rossignol Dans les bois un gong résonna jusqu'au cœur des grands arbres Son écho se prolongea longuement sur la mer C'était la fin des vacances et l'on n'osait pas s'avouer que

SEULS LES PRINTEMPS ET LES ETES NE REVIENNENT JAMAIS

Un lièvre un instant s'arrêta Dans son œil brillait une larme humaine Puis il repartit lièvre comme auparavant à travers fourrés et champs

III

A l'image de cette femme qu'ors et merveilles il avait aimée et qu'ors et merveilles il avait brisée et qui se recomposait maintenant en lui-même aveuglante mosaïque de vérité solidement plaquée tout autour des murs de sa chambre de mort en vacances

IV

Elle éleva le verre Le couchant flamba dans l'eau fraîche fontainière

L'arche de ses jambes surplombait une fascinante vallée de désirs où s'enfouit un cri

Maintenant elle buvait et lui à genoux avait posé ses lèvres sur les mousses

Glaçant sa gorge l'eau des montagnes passait aussi en lui Un instant il lui sembla frôler du bout de sa saveur une fuite de truite dans un arome d'onde vive et d'écailles

Le premier astre tomba dans le verre vide Il se brisa en mille musiques sourdes Le verre s'était changé en coupe de cristal à la cime du bras toujours haut tendu

Lui s'était relevé et bouche à bouche Mais les lèvres de l'aimée étaient aussi froides que l'acier d'une épée vengeresse et oubliée dans l'ombre d'un défilé après l'ardeur d'un combat

Les paupières mi-closes sur un abîme d'attente elle demeurait immobile

Quel plaisir l'avait dévêtue Et statue de pierre blanche elle défiait maintenant la nuit

V

Je descendais vers toi et toi tu montais vers moi Dans l'espace qui chaque soir nous rapprochait il y avait sur la route l'ombre et la lumière de ce que nous n'osions pas nommer L'heure se balançait au rythme de la barque du soleil sous les pis de la vache

Que reste-t-il

Ce bleuissement du lait dans mon bol avec l'empreinte lucide de ce visage que je boirai sans jamais en épuiser les présages ce cri d'hirondelle au-dessus de ma tête et devant moi ce soleil couchant avec la tenace montée de cette aurore plus forte que les siècles derrière mon dos d'homme

ANDRÉ VERDET.

CHICAGO

Chicago, ville absurde, incohérente, mystérieuse ; ville ténébreuse. Chicago qui montre ses entrailles à tous ; dont les entrailles sont à découvert. Ce n'est pas une ville ce sont les entrailles d'une ville puissante et ténébreuse. Par dessus on pourrait bâtir Paris, New-York, Prague — une ville organisée par quelque architecte, et la vie de cette ville organisée viendrait du dedans, de ce sous-sol agité et brut. Et la pudeur serait sauve ! La pudeur ici n'est pas sauve.

Je me souviens mal de mon entrée à Chigago. Nous arrivions de Minneapolis. la ville la plus plate, la plus terne, la plus confortable qui soit. Au stand des vaches, à la foire annuelle du Minnesota, nous avions goûté le lait ; au stand des céréales nous avions admiré les grains de blé et d'orge, nous avions goûté à chaque grain et nous les avions appréciés ; nous avions trainé toute l'après-midi parmi cette foule peu gaie de fermiers du Middle-West, de femmes et d'enfants de fermiers ; plus tard nous avions été admirer les demeures de certaines familles de Minneapolis, guidés par une dame de Minneapolis qui nous avait dit : « And now I am going to show you the Homes ! ».

En automobile nous avions longé des demeures entourées de jardins frais, des petits domaines, des demeures blanches à persiennes vertes, jolies pour la plupart, bien composées par un bon architecte. Certaines plus grandes, plus compliquées que les autres, toutes confortables. — « And this is Jo Charlton's house... His grand father was Donald Charlton who built the Post Office of Minneapolis. And now this is the Friars'home... Mrs Friar, whom I Was at school with, had it built after the death of her first husband. »

Mais je me souviens mal de mon entrée à Chigago. Nous avions acheté une carte de la ville pour mieux

nous y reconnaître mais la carte était si compliquée, si informe et incohérente, (une image si exacte de la ville) que tout de suite nous avons renoncé à nous en servir et nous nous sommes jetés en avant, au hasard, espérant rencontrer le lac Michigan qu'à tout hasard nous avions nommé le centre, le foyer.

Chicago beauté brute, beauté qui se fout de la beauté. Ordre mystérieux qui se fout de l'ordre. Ville noire, ville éruptive, puissance sans auréole. Ville brute.

Nous descendons l'Avenue Michigan : à notre gauche des gratte-ciel de toutes dimensions, à notre droite nous pensons découvrir la mer (Ce n'est pas un lac, c'est une mer que nous cherchons — comment une telle ville pourrait-elle se contenter d'une eau calme et non salée ?) Nous découvrons d'abord un grand terrain vague, une prairie. Sur l'herbe des gens sont allongés et dorment. Autour d'eux bougent des vieux papiers sales et des pigeons, un grand vent chaud emporte les vieux papiers sales et les pigeons. Mais les gens, eux, ne s'envolent pas ! Ils dorment en chiens de fusil, ils ont trop chaud, ils ont trop bu, ils sont trop fatigués.

Au-delà de cette prairie sûrement nous découvrirons l'eau. Nous découvrons des rails, un pont qui part vers la mer mais ne l'atteint pas, qui passe au-dessus des rails, qui passe au-dessus d'un parc à automobiles, au-dessus de cinq mille automobiles reluisantes qu'au premier abord nous prenons pour la mer. Nous sommes au centre de Chicago. Au-dessus des cinq mille automobiles bien rangées et immobiles passent à toute allure cinq mille automobiles, cinq mille camions. Le pont bouge et résonne. Nous sommes au centre de Chicago. Nous découvrons un autre pont mais toujours pas d'eau. Nous nous aventurons à pied sur ce pont, sur un petit sentier très étroit réservé aux piétons. Le pont est surélevé, Chicago est au-dessous de nous. Au-dessous de nous à gauche s'ouvre un extraordinaire paysage d'usines ; au pied des cheminées d'usines qui fument, le sol est un illimité marécage sur lequel sont bâtis — comme sur pilotis — des taudis en brique rouge. Aux fenêtres des taudis pendent des draps qui sèchent et quelquefois derrière les draps des visages de femmes. A droite, au-dessous de nous s'amoncellent des wagons sur des rails, des hommes qui travaillent, un tas d'ordures rouge et jaune que se disputent les mouettes et les pigeons — les mouettes sont les plus fortes : dès qu'elles arrivent les pigeons foutent le camp. Nous sommes au centre de Chigago.

Enfin l'eau ! Un terrain vague descend vers le lac. Soudain sort de terre d'une façon fort inattendue une tonnelle charmante, une plate-bande faite de gigantesques fleurs rouges et jaunes ; au milieu des fleurs jouent des enfants nus. Enfin l'eau ; il n'y a plus d'herbe, l'eau arrive jusqu'au trottoir du boulevard.

Par monts et par vaux ! Après monts et vaux nous voilà donc arrivés à l'eau. L'eau est grise et tourmentée. Un étroit trottoir de pierre sert de plage. Tous les deux mètres, sous une couverture, des amoureux dorment ou font l'amour tandis que, deux mètres derrière eux, roulent cinq mille automobiles. Le trottoir est une plage déserte et libre. Derrière une couverture une fille se rhabille rapidement. La plage devient de plus en plus déserte, les usines descendent jusqu'à l'eau, les enfants sous la fumée prennent un bain de soleil et vont se jeter dans les vagues. C'est si beau que nous restons là longtemps.

Après avoir longtemps longé le lac Michigan nous entrons dans un souterrain qui nous renvoie vers la ville. Nous avançons au hasard.

La rue s'est métamorphosée, nous sommes entrés, mais sans tout de suite nous en rendre bien compte, dans un nouveau monde misérable et infini : c'est Chicago. A droite, à gauche des cabanes en planches, défoncées, ouvertes à tous les vents où vivent des familles noires, encore des familles noires. De loin en loin, isolées, quelques familles blanches. Des enfants noirs, quelques enfants blancs jouent au base-ball au milieu de la rue. Des hommes et des femmes noires, couchés sur le trottoir devant leur porte, rêvent ou lisent vaguement les images comiques dans les journaux. Nous sommes au centre de Chigago. A l'infini dans les terrains vagues : des tas d'ordures, des carcasses d'automobiles. L'été chaud recouvre de son calme toute cette misère.

Nous nous arrêtons devant une cabane sur laquelle est écrit à la craie : « CLUB - MEMBERS ONLY ». Par la porte entr'ouverte on aperçoit au fond d'une pièce très sombre et vide, autour d'une table, autour d'une lampe à pétrole, trois hommes noirs qui parlent à voix basse.

Nous marchons longtemps à travers ce ghetto. Toutes les maisons américaines n'ont donc pas un ascenseur et un frigidaire ? Voilà par la fenêtre d'une cabane en bois déchiqueté, voilà qui brille stupide-

ment, qui prend toute la place — un gros frigidaire blanc ! Autrefois c'était le crucifix qui, accroché au centre de la maison, donnait aux pauvres l'espoir d'une vie meilleure, un jour, plus tard... Autrefois c'était le crucifix qui empêchait le pauvre d'avoir une conscience de classe, qui l'empêchait de prendre conscience de la lutte des classes. Aujourd'hui, en Amérique, le frigidaire tient compagnie au crucifix, transforme le crucifix en frigidaire.

A la sortie de ce ghetto — mais il n'y a pas de sortie ici, ici la richesse et la pauvreté font bon ménage — alors que les vieillards noirs, adossés à leur cabane, rêvent encore dans le soir à quelques pas derrière nous, nous découvrons le « CLUB MONA LISA ».

Quinze magnifiques automobiles sont arrêtées le long du trottoir. Une grande maison blanche et solide. En lettres rouges, lumineuses, au-dessus de la porte : « CLUB MONA LISA - MEMBERS ONLY ». Nous nous approchons des fenêtres, nous essayons de voir : à travers les rideaux nous apercevons des chapeaux de femmes, des sourires de femmes qui bougent dans la lumière. Une quinzaine de femmes élégantes dînent par petites tables et jacassent entre elles à la lueur des bougies.

Le soir a continué ; les maisons des blancs pauvres ont continué les maisons des noirs. C'était long cette promenade et informe, c'était fatiguant aussi. Il nous a semblé gravir une colline mais du haut de la colline on ne voyait rien et la colline n'est jamais redescendue de l'autre côté. A la fin de la journée nous n'avons pas touché le bout de la ville ; il n'y a pas ici de sortie. Ville souterraine, ville toujours naissante elle s'étale et recommence partout. Elle a l'univers pour elle. Elle entraîne le ciel avec elle sous la terre, elle se confond avec lui.

A la fin de la journée après avoir touché tant d'usines jaillissantes, tant d'espaces vagues, nous avons touché le cœur encore, nous avons abouti à la rivière. Personne ne sait qu'une rivière traverse Chicago ? C'est une petite rivière étroite que cinq immenses ponts de fer traversent, côte à côte. Il n'y a pas de quais. Les maisons sont bâties dans l'eau. On va d'une maison à l'autre par un balcon extérieur qui rase l'eau. On n'entend plus rien, les ponts sont vides. L'air est tranquille et harmonieux comme à Venise, sans doute. Sur le balcon, le soir, on peut assassiner rapidement son ennemi et pousser son corps dans

l'eau : personne n'entend rien, personne ne voit rien. Ici c'est Venise ! Or la police de Chicago ignore Venise et l'harmonieuse Italie !

De l'autre côté de la rivière un parc à automobiles annonce l'entrée d'une autre ville : c'est Chicago encore. Cloué à la palissade Jésus-Christ aux deux bras tendus protège les automobiles ; sous ses pieds cloués à la palissade, il y a cette phrase sacrée, signée de son nom : « Je suis venu comme une lumière dans le monde, pour que quiconque croit en moi ne demeure pas dans les ténèbres. »

Mais nous avons trop marché, allons dormir à l'abri sous l'aile d'une belle cadillac, sous les pieds cloutés de Jésus-Christ qui est mort autrefois pour les travailleurs de Chicago. Un gosse de sept ans sort de sous un pont et nous regarde. Mon frère, le photographe, le photographie et le gosse nous dit : « Yes, I know, You're going to put my picture in a news paper and you're going to say that we live in slums (1) ».

NICOLE CARTIER-BRESSON.

(1) Taudis.

RUE AUBRY-LE-BOUCHER

A Jean Rousselot

I

Rue Aubry-le-Boucher, la femme
dont l'ombre cherchait sans comprendre
une route le long des murs,
rue Aubry-le-Boucher, la femme
regardait vivre son sourire.

Le soleil expliquait son corps
comme un maître une leçon triste
et rayait d'un pli de sa gorge
les contours d'un dernier mystère.

Parfois on entendait à peine
un homme obéir à son signe;
il avait marché si longtemps
au milieu d'obscures légendes
que les pavés niaient ses pas.

Il était chargé de prières
si dérisoires que sa voix
ne résistait pas à la plainte
d'une fenêtre aux gonds rouillés.

La ville ourlait son aventure.

L'air trop humide de la rue
collait des secrets sur sa bouche.

La ville égarait ses images.

Et la femme arrêtait les gestes
qu'il traçait pour se reconnaître.
Le ciel claquait très loin des toits
comme un pavillon de pirate.

La femme offrait le poids du sol.

Rue Aubry-le-Boucher, la vie
allait au pas de la revanche
que les filles avaient mûries
en chacune de leurs attentes.

L'oubli veillait sur leur visage,
prêt à défendre leurs baisers
contre les ruses d'une étreinte.

Des passants jouaient à surprendre
une défaite dans les rides
qui creusaient comme une limite
entre leur chair et le désir.

Mais elles savaient qu'au hasard
d'un battement de leurs paupières
les abandons qu'elles proposent
prendraient la forme de la peur.

La hauteur même des murailles
et quelques haillons de lumières
accrochés au bord des corniches
dès que le matin se soumet
aux exigences de la pierre,

la ruelle habile à couvrir
de faux échos toute parole
et les fenêtres qui marchandent
aux mirages leur nudité

c'était cela leur seul secours,
l'empreinte exacte de leur joie,
le champ clos de leur solitude,
c'était cela leur innocence.

Rue Aubry-le-Boucher, la vie
frôlait la porte d'un hôtel
avant de trouver sa mesure
dans cet éclair d'éternité
jailli d'un corsage entr'ouvert.

Des enfants taillaient dans leurs rêves
un paysage très ancien.
Sur une façade régence
vibrait alors un souvenir.

On attendait que d'un reflet
de l'asphalte mourût la ville
et que naquît de ce miroir
le plus beau regard de la terre.

On attendait que cet espace
de silence au fond d'un couloir
se déchirât comme une robe
trop vivante contre la peau.

On attendait qu'un vol d'oiseaux
peignît d'aube l'adolescente
qui s'aventurait à comprendre
la chaleur de ses lèvres neuves.

On attendait qu'une rumeur
vînt du Square des Innocents
car les morts savent des vengeances
à rebâtir une autre Histoire.

On attendait mais l'ordre règne
à la frontière des objets
et les beaux pouvoirs d'un enfant
ne prouvent pas leur liberté.

Rue Aubry-le-Boucher les rêves
auront toujours la transparence
d'un verre vide et l'univers
n'y trouvera que son écorce.

Cela, nul n'osait te le dire,
ô mon enfant, lorsque tes doigts
se refermaient sur le rayon
de soleil qui n'en pouvait plus
d'avoir fouillé tant de lézardes.

O mon enfant, il faisait froid
le long de tes jeux. Ta chanson
tremblait de honte à mes oreilles.
Il faisait nuit près de tes yeux.

Déraciné de l'horizon,
le jour croupissait dans les vitres.
Une pellicule de vase
se devinait au fond des chambres

et, quand par une déchirure,
passait un visage attentif
on se demandait quelle plante
monstrueuse poussait soudain.

Une larme tentait sa chance
à l'approche du crépuscule.
Elle frissonnait comme un corps
effrayé d'être dévêtu.

Mon enfant, aurai-je la force
de mentir au petit navire
qui m'invitait à ton voyage ?
Rue Aubry-le-Boucher, trop d'hommes
se blessaient à ta pureté.

Une femme la tête haute
parlait au nom de son mépris.
Certains criaient à qui la faute.
L'heure sonnait à Saint-Merri.

Ainsi disparaissait le temps
comme s'endort une douleur
comme pourrit un fruit mûr.

Rien n'était moins sûr que le vent
qui, de toitures en toitures,
respirait pour toute la ville.

Il y a loin de mon poème
à cet instant où le couchant
frappa de front un rideau sale.

Il y a loin de mon poème
à la rue Aubry-le-Boucher.

PAUL CHAULOT.

LE CHANT A LA SURFACE

(Fragments)

Sommeil récompensé par la moisson
Trouve un cœur à la pierre

La solitude riche de forêts
Se chasse

Et l'air se vide en vain
Fumée cousine des colonnes.

O tête O couveuse de fouets
Dans le tumulte des torpeurs

Vent étouffé mer sèche
Désert tendre

L'aube comme les linges de l'aimée
A fleur de peau la déroute du temps

Explique le mûrissement des poings
A la patience des refuges

Car la dureté du sol contre le front
Révolte la nuit.

.. ..

Les bois escorteront le vent
Jusqu'aux lacs reposoirs de la foudre

Car liquides sont les colères du bois
Contre le feu

Et flammes, sa tentation du trésor
Jusqu'ici noir.

Conscience
La pierre veille

Les animaux frôlent des paradis
Barbelés d'ombres

Et nous avons vu bondir le sable
Par dessus l'obstacle des plaines :

Enfants qui regardaient les voraces clairières
Livrées aux trombes

Et dans le labyrinthe des feuilles et des foules
L'azur vulnérable de veines

O conscience. Je nais étoile
Et m'éveille soleil

La poussière pousse dans l'air chaud
Larmes donnez à boire à la lumière;

Il faisait beau. Je me mis à courir très fort
Etendu à travers les heures. Nageant.

Oui, le soir est un breuvage d'air
Où croupissent les corps

L'âge des fleurs est tissé par les prisonniers
L'aube invisible espère la mémoire.

.. ..

Flaques beaux yeux abandonnés
C'est ainsi que la rumeur triste du vent commence.
Autour de nous les collines font naufrage.
Brouillard contre la pointe.
Tant de choses regardent notre chagrin
Le vent lèche sa lande au soleil.

Ne bouge plus
Le jour est une étoile filante

La connaissance avoue
Te voici seul protège ta mort.

.. ..

O plaine
Le ciel est beau
L'orage est beau
Des noyés ont fait le tour du monde

Comme ce Moi que j'ai perdu à boire
La jeune foudre et les beautés inertes
Mon brelan d'as ma ruine
Dans les impasses de la mer

Compagnon d'un sol solitaire
Souhaitant calme plat
Un sol dur accroché
A mes pas épave

Ah ! tu déambules
Peuple des plafonds pendus
Jetant à terre la massue
Du monde entier de ta carcasse

Bleues d'un seul rêve mille légendes
Sont mortes sans trouer le ciel.
La plaine allait rire de nous
L'infini s'éveilla. —

YVES DE BAYSER.

LE MESSAGE DE THOMAS TRAHERNE

APOTRE DE LA FÉLICITÉ

« Je vous montrerai le monde à la lumière de mon âme ».

I. — LA QUETE DE LA FELICITE

« Je consacrerai d'abord beaucoup de temps à chercher le Bonheur : et, l'ayant trouvé, plus de temps encore à en jouir ».

« C'était un Ministre Anglican d'une grande générosité d'âme et d'une vive curiosité d'esprit. Il donnait si pleinement ses soins à son honorable Fonction, et l'Amour de Dieu envers l'Humanité, l'excellence des Lois Divines qu'Il nous a prescrites, les Félicités ineffables qu'Il nous a promises, toutes ces considérations lui inspiraient de si merveilleux transports, qu'il s'entretenait perpétuellement de ces pensées à part soi, à sa grande joie et satisfaction. Demeurait-il chez lui : il passait son temps à digérer ces notions et à les mettre par écrit. Sortait-il : il en avait l'esprit si plein que quiconque s'arrêtait à converser avec lui se trouvait contraint d'endurer quelque discours sur ce sujet, qu'il eût, ou non, le moindre sens de la religion. »

L'aimable esquisse, non dénuée d'humour, que nous a laissée le bon docteur Hicks ! C'est le seul portrait que nous aurions de Thomas Traherne, s'il n'avait eu l'heureuse idée de se peindre en ses ouvrages. Encore n'a-t-il tracé qu'un portrait spirituel. Sur les événements de sa vie il fut si discret que l'on connaît à peine le contour de son existence. Fils d'un cordonnier, il naît à Hereford vers 1637 ; il est admis à l'Université d'Oxford, entre dans les

ordres à vingt ans, et exerce son ministère à Credenhill, séjour pastoral. Peu après la Restauration, il devient le chapelain d'un noble anglais, Sir Orlando Bridgeman. Un jour de Septembre 1674, il fit son testament, léguant ses vêtements à sa sœur, à son frère ses livres et son chapeau le plus neuf : le plus vieux échut à un serviteur de Sir Orlando. D'autres biens, point question. Un testament est de l'homme même : celui-ci est éloquent par ses silences. Encore qu'il n'ait légué que deux chapeaux, Thomas Traherne a possédé le monde. Ses contemporains l'ignoraient car le secret dormait encore dans ses *Poèmes* et ses *Méditations* lorsqu'il s'endormit lui-même du dernier sommeil. A l'aube de ce siècle, les manuscrits furent amenés au jour, ses autres ouvrages tirés de l'oubli : nous avons hérité ses richesses « inouïes ».

L'apôtre de la Félicité est né dans la plus heureuse contrée d'Angleterre. Masefields a comparé le Herefordshire au paradis terrestre : bocages ombreux, eaux courantes, vergers où les branches rompent sous l'abondance des fruits. Ce jardin d'Eden apparut à l'enfant illuminé d'une lumière divine. Hélas, nous dira Traherne, « la Lumière qui brilla sur mon Enfance en sa clarté primitive et innocente fut bientôt éclipsée ». Oublions, comme il le fit lui-même, le monde divin de ces premières années : nous le redécouvrirons avec lui. Suivons-le dans la longue quête qu'il entreprit le jour où il eut senti sa misère.

« Une fois, je me souviens, vers l'âge de quatre ans (Traherne « rajeunit » peut-être ses souvenirs), assis dans une petite pièce obscure en l'humble maison de mon père, je raisonnai ainsi à part moi : assurément, s'il est un Dieu, sa Bonté doit être infinie — pensée que l'instinct même de la Nature m'avait inspirée. Et si sa Bonté est infinie, sa Sagesse parfaite et parfait son Amour, assurément, Il doit faire de grandes Merveilles, et nous donner d'infinies Richesses. Comment se fait-il donc que je sois si pauvre ?»

L'étrange avidité de richesses chez un enfant, l'extraordinaire impatience de bonheur ! Nature « insatiable » : ainsi s'est-il dépeint.

« Vous qui m'avez donné le Désir, une Soif Ardente, un Feu brûlant qui me consume, une Flamme virginale dès l'Enfance allumée, un Amour inné, Amour Divin, caché au fond de moi, à l'œuvre dans mon Ame, m'enflammant sans cesse, m'agitant sans repos d'une céleste Convoitise que rien ne pouvait contenter, qui suggérait incessamment un Paradis inconnu, un Bien insoupçonné : soyez loué, Seigneur, à jamais. »

(*Desire*).

Ce n'est point là une âme assoiffée d'un bonheur vulgaire. Traherne ne méprisera point les joies purement humaines : plus que quiconque, il les a goûtées, exaltées. Mais il fallut qu'il découvrît d'abord la Félicité qui passe tout entendement. Les richesses, les joies qui ont un nom, ne l'ont pas arrêté dans sa quête éperdue : car il cherchait la Richesse infinie, la Joie ineffable, un « je ne sais quoi ».

« Bien que les Scolastiques aient pour Adage *qu'on ne peut aimer une chose inconnue,* j'ai découvert que les Choses inconnues ont une Influence Secrète sur l'Ame, et, comme le Centre de la Terre, l'attirent d'une manière invisible et violente. *Nous aimons nous ne savons quoi :* aussi toute Chose nous séduit. De même que le Fer est attiré par l'Aimant à Distance, grâce à une Communication Invisible entre eux, de même il est en nous un Monde d'Amour tourné vers quelque chose, encore que nous ne sachions point quelle chose au Monde ce peut être. Il est des Voies de Transmission Secrètes, par où quelque Grande Chose touche notre Ame, et par où nous tâchons d'en approcher. Ne sentez-vous pas une Attirance exercée sur vous, l'Attente et le Désir de quelque Grand Chose ? »

Cette impression d'être à l'orée d'un mystère, au bord d'une révélation, commune à toutes les quêtes d'amour (on songe à Shelley), ce frôlement du divin, ce début d' « attouchement », c'est le prélude de l'illumination mystique. L'impatience de l'homme en est avivée et sa désolation accrue tant que le Bonheur lui échappe, car il le cherche où il n'est pas : c'est le sens du poème intitulé — *Solitude*. Par un soir silencieux, sous un ciel menaçant, Traherne se retrouva seul dans un pré :

« Mon Esprit errant s'en fut à tous les coins de la Terre spacieuse, d'un Ciel à l'autre, cherchant à découvrir quelque trace de Joie : en vain... Dans le Soir obscur, le Silence même m'affligeait, augmentant mon Chagrin. Un Besoin secret me fit sentir ma Misère... Mais j'ignorais le Bien auquel j'aspirais ; je savais seulement qu'il me manquait un Bonheur que ni la Terre ni le Ciel ne me pouvaient donner... O vous, Choses maussades ! Vous, Créatures muettes, silencieuses, ingrates ! que ne soulagez-vous mon Cœur ! Ne consentirez-vous pas à me dire ce qui me manque, à rompre le Silence ?

...Tout demeura muet. Ni la Terre, ni les Forêts, ni les Collines, ni les Ruisseaux, ni les Cieux ne me voulurent révéler le Bien caché après quoi je soupirais... Oh ! que ne donnerais-je point, dans mon besoin, mon mal et ma mélancolie, pour trouver la Félicité véritable, le séjour de la Beatitude ! ces belles contrées qu'on ne rencontre ni sur

les Eaux ni dans les Airs, que ni les Bois, ni les Champs, ni les Bocages, ni les Sources n'offrent à nos yeux, que ni les Royaumes ni les Cieux ne nous montrent ici-bas. O Eden si beau ! où dois-je donc chercher l'Ame de la Joie Sainte, puisque je désespère de la trouver ici ? Ni dans la clarté du jour, ni dans l'Ombre, je ne la puis découvrir. Où donc te trouverai-je, Félicité qui me donneras le Repos ? Où donc ? »

Enfant, Traherne poursuivit le bonheur dans ses imaginations ardentes. Une fois entré à l'Université, il le chercha dans les livres. En vain ! Encore que sa curiosité ravie ait mordu avec délices à l'appât des sciences humaines, ni sa faim ne fut rassasiée, ni son inquiétude apaisée. « Jamais », se plaint-il, « professeur n'a fait profession d'enseigner la Félicité, bien que les autres Sciences n'en soient que les Servantes. » Il se refusa cependant à désespérer. Vers le temps où il se disposait à entrer dans les ordres, il vint réfléchir sur sa vocation dans une solitude pastorale propice à la méditation.

« Quand je fus arrivé à la campagne », nous dit-il, « que je fus assis dans le silence des arbres, des bois et des collines et me trouvai maître de mon temps, je résolus de le consacrer tout entier, quoi qu'il dût m'en coûter, à la recherche du Bonheur, afin d'étancher cette soif ardente que la Nature avait allumée en moi dès l'enfance. Et j'en pris la résolution si ferme que je décidai de me contenter de gagner dix livres en l'année, quitte à me vêtir pauvrement et à jeûner au pain et à l'eau, pourvu que je pusse disposer de mon temps ; préférant une humble condition à un brillant état où je gagnerais des milliers de livres, mais où mon temps serait consumé par les soins et les travaux. »

Traherne ne faillit point à sa résolution, et le sacrifice eut sa récompense : la révélation souhaitée.

II. — L'EVANGILE DE LA FELICITE

> « *Deus me solum dedit toto mundo, totum mundum, mihi soli* ».
>
> SÉNÈQUE.

Traherne a déclaré sans équivoque que sa révélation fut tirée de l'Ecriture, sa doctrine fondée sur elle. Son originalité fut de prendre certains textes à la lettre et

isolément, au point de les transformer. Ouvrons la Bible du pasteur à ses endroits favoris. Si nous savons mettre quelque ordre dans notre lecture, nous pourrons reconstituer son évangile, tel qu'il s'est formé dans son esprit.

« *Nous sommes enfants de Dieu. Or, si nous sommes enfants, nous sommes aussi héritiers : héritiers de Dieu et cohéritiers du Christ* ».

Héritier de Dieu : Traherne ne souhaite pas moins. Mais que l'affirmation est étrange et difficile à croire ! L'homme qui considère sa condition n'y découvre d'abord que misère : où donc est l'héritage promis ? Cette impatience de jouir, la comparerons-nous à l'attente puritaine d'un *Millenium ?* l'exigence de bonheur, et même de richesses, à la conviction hébraïque que Dieu doit accorder à ses élus des prospérités ? Il y eut quelque affinité peut-être à l'origine : n'oublions pas que Traherne fut ordonné au temps du *Commonwealth* et qu'il eut de la sympathie pour un puritanisme éclairé. Mais cette ardente exigence est aussi bien un trait mystique. Les chrétiens qui se bornent à attendre la félicité de l'autre monde éveillent les soupçons du pasteur de Credenhill : « Car il est contraire à la nature de l'amour et du désir de souffrir un délai. Souhaitent-ils vraiment posséder le bonheur à la fin, ceux qui ne souhaitent pas le posséder dès à présent ? Il est faux que Dieu nous ait ordonné d'attendre : c'est *maintenant* qu'Il nous offre le bonheur, *maintenant* qu'Il nous ordonne d'être en Paradis. »

Tout est à vous... soit les choses présentes, soit les choses à venir. »

Tout est à vous : la parole est sans ambiguïté. Que cela est donc simple ! Traherne admirera qu'il ait pu si longtemps s'abuser. Si légitime, en vérité, est le désir humain de possession que Dieu n'a créé le monde que pour le combler. Mais le désir s'est trompé d'objet et sa nature même s'est pervertie.

Il est des biens qui sont le privilège d'un petit nombre d'hommes : or, argent, parures, riches demeures. Est-il concevable que ce soient là les biens véritables ? Ces « Richesses de l'Invention », que sont-elles au prix des richesses de la Nature ? Une seule étoile a plus d'éclat que maints joyaux ; la splendeur du soleil éclipse les trônes d'or massif ; un brin de verdure surpasse une émeraude ; l'onde est plus pure que le pur diamant. Fi de nos fabrications humaines : rien n'a de perfection ni de prix qui ne soit sorti tout achevé des mains de Dieu. Les vrais biens appartiennent à tous les hommes et ils en jouiraient tous les jours s'ils savaient qu'une joie quotidienne et commune

en est d'autant plus grande. Ainsi renaît, sous une forme nouvelle, l'opposition augustinienne entre Jérusalem et Babylone. « En vérité », écrit Traherne, « il y a deux mondes. L'un est l'œuvre de Dieu ; l'autre l'œuvre de l'homme. Celui que Dieu a créé était noble et beau avant la Chute : il était la joie d'Adam, le Temple de sa Gloire. Celui qui est l'œuvre de l'homme est une Babel de confusion, de richesses imaginaires, de pompes et de vanités, nées du péché. Donnez tout, dit Thomas à Kempis, pour tout obtenir. Quittez le monde des hommes pour jouir du monde de Dieu ». Mais le monde de Dieu était un monde spirituel pour le mystique moyen-âgeux : pour le pasteur de Crendenhill, enfant de la Renaissance, c'est un monde sensible. Traherne s'accorde à Kempis pour condamner Babylone : « Chaines précieuses et bracelets ne sont que menottes dorées, le piège où Satan nous entraîne par la séduction des yeux ». Mais que l'accent est changé lorsqu'il ajoute : « Vos dons, ô mon Dieu, seuls, ont du prix. Ma langue, mes yeux, mes joues, mes lèvres, mes oreilles, mes mains, mes pieds passent en harmonie et en beauté tous les faux trésors ».

Ces dons de Dieu, Traherne ne se lasse point de les célébrer. Le corps humain lui a inspiré tout un cantique d'actions de grâce :

> « Seigneur vous m'avez donné un corps où resplendissent votre puissance et votre gloire,
>
> Surpassant ceux des animaux par sa merveilleuse structure ;
>
> Différencié au dedans en organes utiles,
>
> Embelli au dehors par maint ornement :
>
> Des membres d'une exquise symétrie, faits pour entrer au Paradis ;
>
> Des artères remplies d'esprits célestes ;
>
> Des veines où le sang coule, rafraîchissant ma chair, tel un fleuve,
>
> Des muscles tout pleins du mystère étonnant de la force.

« L'œil ne se rassasie pas de voir et l'oreille ne se lasse pas d'entendre ». La parole désabusée de l'Ecclésiaste, le poète l'eût jugée vraie en un tout autre sens : leurs jouissances ne s'épuisent jamais. L'exercice des sens humains est une source intarissable d'émerveillement. Mais ni l'ouïe, ni l'odorat, ni le goût, ni le toucher ne se compa-

rent au prodige de la vue : un univers est reflété dans l'œil. — C'est grand'pitié qu'il y ait des aveugles, songe le lecteur irrévérencieux. — Il n'importe, eût répondu Traherne, car il est une vision de l'âme qui surpasse infiniment la vision des yeux. La pensée parcourt le monde, traverse les cieux, embrasse l'infini. L'homme est pauvre, en vérité, qui ne possède qu'un monde : il lui faut posséder en esprit les mondes passés et les mondes à venir. L'imagination ouvre de si vastes perspectives que Traherne en est ravi en extase.

Ces plaisirs sont grands sans doute. Mais n'y a-t-il point de la naïveté à prétendre que l'esprit possède ce qu'il conçoit ? Qu'on se souvienne d'abord que le dix-septième siècle attachait à la pensée plus de prix que le nôtre. Aux yeux de Sir John Davies et de Milton, la damnation éternelle paraissait préférable à l'extinction de la conscience : « car quelque souffrance qu'il eût à endurer, qui voudrait perdre cet être intellectuel, ces pensées qui traversent l'éternité ?» Ajoutons que ce fut le siècle où se répandit une conscience plus aiguë du « moi » et de l'activité mentale. Pour bien des esprits, l'introspection s'accompagnait encore de l'émerveillement de la découverte, faisant naître une confiance illimitée dans les capacités de l'âme. Ce sentiment est bien marqué chez les néo-platoniciens de Cambridge dont Traherne a subi l'influence. Et puis, à bien examiner cette idée si simple de possession spirituelle, on découvre sous sa naïveté une intuition profonde qui jette un trait de lumière sur la nature de la conscience. L'homme possède le monde parce que la conscience « existe » le monde. Qu'elle ait à l'être ou qu'elle le fasse être : il n'importe. Le monde est *à moi* du moment qu'il est *pour moi*.

S'il suffit que je pense un objet pour qu'il m'appartienne, qu'importe que l'objet soit commun à tous ou le privilège du petit nombre. Du moment que je le pense, il devient mon apanage. Miracle de la possession spirituelle : je possède en apanage le monde entier. Or chaque homme possède le monde de la même manière. Et puisque les autres hommes sont « objets » pour moi, je les possède, et possède en même temps tous les mondes pensés, « existés » par eux. A cette perspective, qui ne serait saisi de vertige ? Ainsi les richesses, les plaisirs, les joies d'autrui sont les nôtres. Et pourvu qu'on en sache jouir en esprit, il est superflu désormais de distinguer les vrais biens d'avec les faux, car il n'en est plus de faux. Le désir idéal est libre de se tourner en toute pureté vers les objets d'abord condamnés : sa nature même est changée. Le poète qui maudissait les « menottes dorées » proclame maintenant : « Les joyaux, les bagues, les colliers, les ornements sont des objets de délices ; et tout *spectateur* sage et sanctifié les contemple

avec joie sur autrui. » Toute cupidité éteinte, que la jouissance est sereine !

« Vous êtes des Dieux. »

Inlassablement, Traherne s'émerveille avec le Psalmiste : « Qu'est-ce que l'homme, Seigneur, pour que tu te souviennes de lui ?... Tu l'as fait de peu inférieur à Dieu, et tu l'as couronné de gloire et de magnificence ». Mais l'intonation est changée ; ce n'est plus un étonnement mêlé d'effroi et d'humilité : c'est un sentiment de surprise ravie. Et lorsque le rhapsode de la Félicité se peint siégeant « sur le trône de Dieu », on ne sait s'il s'agit d'une audace mystique ou d'une complaisance naïve.

« Dieu a tant aimé le monde qu'il a donné son Fils unique..»

Qu'il est aisé de croire ce qui naguère eût paru incroyable. Dieu n'eût pas sacrifié son Fils pour une créature vouée à l'imperfection. S'Il l'a rachetée à un si haut prix, c'est que la destinée de l'homme est d'être glorifiée ; et sa nature est conforme à sa destinée. Le mystère de la Rédemption et le miracle de la possession spirituelle s'éclairent, se confirment l'un l'autre :

« Si vous ne m'aviez montré, Seigneur, l'Excellence de votre Bonté en livrant votre Fils,

Je n'eusse jamais compris que Vous nous donnez toutes choses ;

Si vous ne m'aviez montré l'Excellence de votre Amour en me donnant toutes choses.

Et des Facultés infinies pour en jouir.

J'aurais eu peine à croire que Vous avez livré votre Fils.

Mais maintenant je loue votre Nom glorieux dans l'Allégresse,

Parce que vous m'avez créé de la meilleure façon possible,

A votre Image, afin que je jouisse de toutes choses.

Je sais que Vous m'avez Racheté par la Mort de votre Fils.

Et reconnais en moi-même une Nature qui n'est pas indigne d'un si grand sacrifice. »

La justification par la foi, doctrine officielle de l'Eglise anglicane, ne joue aucun rôle dans l'évangile du pasteur

de Credenhill. La Rédemption est moins un événement historique qu'une possibilité spirituelle. Le Christ a sauvé l'humanité, non en lui imputant ses mérites, mais en lui enseignant à jouir du monde en esprit ;

« A la lumière de la Croix du Christ, nous découvrons la manière de posséder toutes choses au Ciel et sur la Terre à Sa ressemblance. Car Celui qui a souffert sur la Croix était le Fils de Dieu, comme nous le sommes, et l'Héritier de l'Univers. Tout le Blé, tout le Vin, tout l'Or et tout l'Argent du Monde pourvoyaient aux besoins de ce Misérable, Nu et Ensanglanté, au moment même où Il souffrait et Mourait sur la Croix. »

Thème traditionnel, que le Christ triomphant dans l'agonie. Mais le paradoxe n'est plus ici le Dieu humilié, le Juste expiant les péchés du monde : c'est l'union du dénuement et de la possession de l'univers. Paradoxe que tout homme peut renouveler en lui-même. Pour être moins profond, moins tragique, le sentiment ne laisse pas d'être sublime.

III. — L'ENFANCE ET LA VIE EDENIQUE

> *« Je te loue, Père, Seigneur du ciel et de la terre, de ce que tu as caché ces choses aux sages et aux intelligents, et de ce que tu les as révélées aux enfants ».*

Lorsque l'aimée paraît à ses yeux pour la première fois, il arrive que l'amant la « reconnaisse » et s'écrie : Voilà donc celle que j'ai toujours aimée : cherchais-je seulement ce que j'avais perdu ? L'impression du « déjà vu » accompagnerait-elle l'illumination de l'amour ? Ou bien est-il naturel qu'un désir vague, découvrant, après une longue attente, un objet à la fois inconnu et souhaité, pense le redécouvrir, crois retrouver une félicité antérieure ? Est-ce ainsi que le monde nouveau, révélé au pasteur de Credenhill, lui apparut dans l'illumination divine, tel un Paradis perdu et retrouvé ? Avait-il vraiment connu — vécu, du moins — dans sa première enfance, les vérités de son évangile ? Sa sincérité est entière quand il l'affirme. S'abusait-il ? N'importe. Il a reconnu lui-même avoir mêlé dans ses souvenirs les réflexions de sa maturité aux intuitions de son enfance : démêler les unes d'avec les autres est chose impossible. D'ailleurs son exaltation de l'enfance est moins l'apologie de l'âge puéril que la description d'un

« état de grâce ». N'y cherchons pas une sentimentalité romantique, une aimable nostalgie. Traherne ne souhaite pas redevenir enfant par le nombre des années : il veut rentrer en état de grâce, réapprendre ce qu'il a désappris : « N'est-il pas étrange qu'un enfant hérite l'univers et voie ces mystères que les livres des sages ne dévoilent jamais ».

•

L'enfant connaît les préceptes de la Félicité. Il s'émerveille de son corps, en examine les parties une à une avec ravissement ; il admire que ces trésors lui appartiennent, alors qu'un instant auparavant il n'était encore que poussière et néant. Il exerce ses sens inlassablement, goûte leurs jouissances infinies. Le monde qu'il découvre l'éblouit : « Assurément », écrit Traherne, « Adam au Paradis Terrestre n'eut pas de perceptions plus rares ni plus exquises que je n'en eus dans mon enfance ». Il n'était pas alors aveuglé par l'accoutumance : « Est-il rien de plus beau que le monde ? Si nous le voyions pour la première fois, une seule apparition nous confondrait d'étonnement. Mais comme nous le voyons tous les jours, nous oublions de le contempler ». C'est le privilège de l'enfant que les écailles ne soient pas encore formées sur ses yeux, le privilège du mystique qu'elles tombent soudainement et que le monde lui apparaisse, ruisselant de lumière et de beauté, neuf comme à la première aurore.

•

La splendeur du monde révèle la présence de Dieu. Mais la sensibilité de Traherne est purement platonicienne ; il contemple, il admire, mais n'éprouve point de « sympathie » panthéiste. L'animisme de Henry Vaughan ou de Wordsworth est absent chez lui. Le poète panthéiste s'imprègne d'abord de la présence de la nature, puis, au sein de cette présence, éprouve confusément une présence divine : le sentiment demeure vague. Traherne, au contraire, dut découvrir Dieu clairement et distinctement avant de reconnaître sa lumière sur les créatures. Même la désolation exprimée dans le poème *Solitude*, cité plus haut, ne trahit point l'horreur sacrée du « numineux », comme on l'a prétendu. Le vrai parallèle est le chapitre X des *Confessions* : « *Qui est Deus ? Interrogavi terram et dixit : non sum* ». La nature n'a opposé d'abord qu'un « froid silence » à Traherne. Il fallut l'illumination de la conversion pour que ce monde indifférent, insuffisant, apparut transfiguré. Ayant trouvé dans l'Ecriture le gage de l'amour divin, l'homme aperçoit le sceau du Créateur empreint sur la création, et s'écrie avec le Psalmiste : « Les cieux racontent la gloire de Dieu ». Encore que les théologies naturelles aient connu une étonnante fortune au siècle de Boyle, Traherne heureusement n'entreprit jamais « de prouver la Divinité par les ouvrages de la nature ». Sensible aux sens, son Dieu fut d'abord sensible au cœur, et même intelligible à la raison.

L'idéalisation de l'enfance s'accompagne d'une apologie de la vie naturelle et primitive : « Ce Monde Chrétien passe en barbarie et en absurdité les peuples sauvages. Ceux qui vivent nus, boivent de l'eau et se nourrissent de racines sont comparables à Adam, ou aux Anges, au prix de nous-mêmes ». Traherne hérite de Montaigne et devance Rousseau. Henry More lui-même, son contemporain, n'a pas dédaigné ce thème dans ses *Dialogues Théologiques*. Le siècle allait se persuadant que « la Nature instruit l'âme aisément », qu' « elle y infuse irrésistiblement la vérité ». Mais « l'état de nature », pour le pasteur de Credenhill, est un « état de grâce ». L'enfance, qui le réalise pleinement, laissée à elle-même, jouit d'une illumination divine. Ses seules occupations sont celles d'Adam au Paradis Terrestre : actes de contemplation, de jouissance et d'adoration. L'homme édenique et l'enfant ont commerce avec la Divinité : « Dieu est toujours auprès de nous dans notre enfance, et s'entretient mystérieusement avec nos pensées. »

La pureté de l'enfance est comparable à celle des anges. Comment concilier ce sentiment avec le dogme chrétien du péché originel ? « La Nature est-elle donc si pure », s'interroge Traherne, « et la Coutume, seule source du vice ? Ou Dieu a-t-il effacé par miracle la tache originelle, afin que mon âme sentît son amour dès l'aube de mes jours ? » Le ministre anglican n'invoque ici le miracle que pour ne point heurter de front le dogme. La violence qu'il mit à maudire la Coutume témoigne assez qu'il la chargeait de tous les péchés du monde. Il est vrai qu'on la peut considérer comme la conséquence même d'un péché originel. L'homme n'en naît pas moins en état de grâce. Encore qu'il la perde immanquablement dès qu'il entre en commerce avec les hommes, lorsqu'il parvient à le retrouver, il ne fait que rentrer dans sa vraie nature. C'est la société qui corrompt le jugement de l'enfant, le détourne des vrais biens pour lui apprendre à estimer les hochets de la vanité humaine : jouets, argent, parures, riches atours. Tous les métiers humains sont source de corruption : allons-nous vers une répudiation de la vie civilisée ? La logique y invite. Erreur : il est une logique mystique qui ne s'embarrasse point du paradoxe. Tantôt, à l'entendre vouer au mépris tous les ouvrages de l'industrie humaine, on se peint le pasteur de Credenhill sous les traits du Thoreau de *Walden,* grand contempteur de la civilisation. Tantôt on découvre en lui un Walt Whitman, quand il exalte la magnificence des cités, les merveilles du génie humain, les joies de la société :

« Les marchés, les cultures, les mariages, les fêtes et les assemblées, les flottes et les armées, les prêtres et

le sabbat, les métiers et le commerce, la voix de l'époux, les instruments de musique, la lumière des candélabres et les moulins qui broient le grain : ces choses réjouissent mon cœur ; faites, Seigneur, qu'elles ne s'interrompent point. »

Apôtre de la vie naturelle et chantre de la vie civilisée, il faut bien que l'un ou l'autre portrait soit inexact. L'un et l'autre peut-être... Car il les faut spiritualiser tous deux, et y reconnaître alors deux étapes d'un même progrès spirituel. Sans doute Traherne annonce-t-il Rousseau quand il condamne la civilisation : mais n'est-il pas plus proche encore des mystiques de la vie intérieure ? Qu'on relise une page du Pseudo-Weigel qu'il a connue peut-être !

« Au Paradis céleste, il n'y a ni charrues pour les laboureurs, ni fermes pour les fermiers, ni demeures, ni greniers pour les intendants, ni pierre ni bois pour les constructeurs, ni montagnes fertiles en métaux pour les forgerons, ni argile pour les potiers, ni lin ni laine pour les tisserands : on n'y a donc nul besoin de laboureurs, d'intendants, de constructeurs, de forgerons, de potiers, de tisserands, et ceux qui vivront au Paradis n'auront recours à nulle science, nulle industrie. Aussi ceux que j'ai énumérés n'y entreront-ils point, s'ils ne deviennent semblables à de petits enfants qui ne savent rien de ces choses. »

C'est la même exigence spirituelle qui poussa Traherne à condamner d'abord les métiers humains : la différence est qu'il ne condamne point le monde sensible. Bannissons les charrues, non les champs ; les menuisiers, non les arbres : car les champs et les arbres, œuvres de Dieu, apparaissent déjà à l'homme sous l'aspect de l'éternité. Voulons-nous vivre ici-bas en Paradis : soyons un petit enfant, soyons Adam ; que notre tâche et notre office soient de contempler les œuvres divines : contemplation qui nous enseignera le prodige et la pureté de la possession spirituelle. Or la civilisation n'est exécrée que lorsqu'elle détourne l'homme des merveilles de la création, les métiers ne sont maudits que parce qu'ils font naître le désir de possession jalouse. Une fois la régénération accomplie, survient le paradoxe mystique : la pureté de l'âme se reflète sur l'objet, la vie civilisée est non moins pure que la vie naturelle. Libre à l'homme déifié de se réjouir de l'industrie humaine créatrice de richesses, créatrice de joie, créatrice d'amour, puisque l'amour s'accroît avec le nombre d'objets à aimer.

« *Si vous ne redevenez comme les petits enfants, vous n'entrerez pas dans le royaume des cieux.* »

« Seigneur », s'écria Traherne, « je retourne à mon enfance afin de naître une nouvelle fois ». Le symbole évangélique de l'enfance et le symbole paulinien de la « seconde naissance », très répandus, le dernier surtout, à son époque, le pasteur de Credenhill eut l'heureuse idée de les fondre en un seul. L'homme revêtirait-il l'incorruption s'il n'avait connu la pureté de l'enfance ? Recouvrirait-il l'héritage d'Adam, s'il n'avait possédé d'infinies richesses avant qu'il eût appris à être pauvre ? ». Les claires intentions de l'enfance, un temps obscurcies par la coutume ont survécu par bonheur dans le cœur du poète :

« Les premières paroles divines que mon enfance entendit, les vérités aperçues avant même que j'eusse rompu mon silence, ayant précédé toute autre impression, prirent racine si profondément en mon cœur, y demeurèrent si bien attachées, qu'on les put fouler aux pieds, non les empêcher de croître, car elles tiraient leur nourriture du sol même. *Les premières Impressions sont toutes Immortelles* ».

Mais une intuition que l'intelligence ne confirmerait pas, n'eût point satisfait un homme du dix-septième siècle. Traherne entendit fonder sa révélation sur la raison : « Ce que la Nouveauté me suggéra jadis, maintenant la Raison l'affirme plus clairement, et je suis instruit à la fois par les sens, l'expérience et l'intelligence. »

IV. — LE FONDEMENT PHILOSOPHIQUE

« Un Chrétien ignorant est une contradiction de nature ».

Il y a quelque saveur d'arrogance gnostique dans cette épigraphe. Grand lecteur de Platon et d'Hermès, Traherne estime comme eux que le vice est « ignorance » et « oubliance ». Cependant c'est le bonheur, et non la gnose, qu'il cherchait ; bonheur dont il voulut ouvrir l'accès à tous les hommes : rien d'ésotérique dans son évangile. D'ailleurs, aux yeux de ce contemporain de Descartes, les idées simples et claires sont les idées vraies. Il proclame que seule l'évidence même des grandes vérités nous les dissimule parfois. Mais la raison qui confirme les intuitions de l'enfance n'est pas uniquement discursive. Ce n'est point « l'entendement » de Locke, mais « la raison la plus haute », proche parente de la « Sagacité divine » chère à Henry More.

L'esprit de Traherne n'est ni profond, ni soucieux de système. La simplicité de sa pensée confine à la simplesse. Et cependant telle est sa hardiesse qu'il tire de principes traditionnels des conséquences surprenantes et neuves. Il puise ses idées dans Platon, Plotin et le Pseudo-Hermès, sans négliger Aristote, les Pères grecs et Saint Thomas. Mais il n'a rien emprunté qu'il ne l'ait « vécu » auparavant. Il n'a choisi telle notion philosophique que pour mieux traduire telle perception éblouie, tel instant de conscience avivée. L'expérience est personnelle, seule l'expression est commune. Non pas : la pureté de la langue, le charme des images, le rythme mélodieux, un peu hors d'haleine, doucement enflé d'une précipitation légère comme la gorge d'un oiseau que le chant gonfle d'extase, la transparence et le frémissement du style transfigurent tout ce qu'il emprunte. Arrêtons-nous aux aspects les plus curieux de sa philosophie.

Un paradoxe est au cœur de toute théologie chrétienne héritière de la pensée grecque. Dieu, en tant qu'il est le Souverain Bien, se suffit à soi-même. Comment expliquer alors qu'il ait créé le monde ? Ferons-nous de la création, comme Duns Scot, un caprice irrationnel ? Ou affirmerons-nous que Dieu est non seulement le Bien mais la Bonté : or la Bonté cherche à se répandre, à se créer des objets. Mais, du moment que la création répond à un « besoin » de la nature divine, le besoin même de communiquer sa bonté, n'est-ce pas admettre que sans ses créatures Dieu n'aurait pas son « content » ? Et peut-on maintenir alors qu'il se suffit à soi-même ? Traherne ne déguise pas la contradiction : il l'accentue hardiment.

Dieu est Amour. L'amour est « besoin » d'aimer, et le besoin naît d'un « manque ». De toute éternité ses créatures « manquent » à Dieu puisqu'il les « désire ». Mais Dieu est en dehors du temps, et les créatures existent *pour lui* de toute éternité : ainsi le manque est perpétuellement comblé. Désir et jouissance coïncident et s'entretiennent mutuellement : ni insatisfaction, ni satiété. Que Dieu ait aimé ses créatures avant même de leur avoir donné l'existence, c'est une idée fréquemment exprimée par les mystiques. « Notre Père nous a connus et aimés de toute éternité », disait Juliana de Norwich ». Envers vos fils, Seigneur, s'écrie Traherne, votre Amour est infini et ne souffre aucun délai. Jamais il n'eût supporté d'en être éloigné un seul instant, tant la soif de votre Amour Eternel est ardente. De toute éternité Vous leur êtes présent ; oui, Seigneur, présent même à ceux qui ne sont pas encore nés ».

Que les créatures pré-existent dans les Idées Divines, la théologie traditionnelle y consent. Mais affirmer que Dieu est présent à ses créatures de toute éternité, n'est-ce pas donner à entendre qu'elles jouissent déjà d'une existence individuelle distincte de l'existence divine ? La philosophie de Traherne, comme toute philosophie platonicienne, est nettement « essentialiste ». Il paraît même admettre que la conscience ait pu précéder l'existence quand il formule cette curieuse interrogation : « N'avez-vous point souhaité de toute éternité qu'on vous donnât l'existence ? » A la vérité, ce n'est peut-être là que la traduction naïve de ce sentiment d'émerveillement que l'enfant nouveau-né éprouve à découvrir son existence brusquement détachée sur un fond de néant. La conscience ne peut concevoir qu'elle n'ait pas existé, en tant que sujet pensant, à un moment quelconque. Voilà pourquoi l'enfant à sa naissance admire que son corps *lui* ait été dissimulé si longtemps : « Tant que je suis demeuré silencieux, durant tant et tant de milliers d'années, étendu sous la poussière en un chaos, comment aurais-je pu contempler des sourires ou des larmes, des lèvres, des mains, des yeux ou des oreilles ? Je vous salue, trésors dont j'hérite à présent. »

Dieu désire ses créatures de toute éternité. Mais il pourrait se borner à créer des substances spirituelles : pourquoi donner à l'homme un corps, pourquoi créer un monde sensible ? C'est que Dieu désire être aimé librement, et si une « distance » et un « écran » ne séparaient l'homme de la Divinité, son âme, dans la jouissance immédiate de la vision béatifique, ne pourrait s'en détourner. Cet écran, c'est le corps, qui, loin d'être une prison, est la condition d'un plus grand bien. Ayant donné à l'homme un corps, Dieu doit se manifester à lui de façon sensible, créer le monde des apparences : « C'est donc pour notre corps, Seigneur, que vous avez créé le monde ; pour notre corps terrestre que vous avez fait toutes les choses visibles, matérielles et sensibles ». Explication d'une ingénieuse ingénuité. Non seulement le monde est créé pour l'homme, mais ce monde est sensible parce que Dieu a départi à l'homme un mode de connaissance sensible. L'homme, du moins dans les idées de Dieu, a été créé avant le monde.

Sans doute est-ce de la Renaissance que Traherne a hérité le sentiment exalté de la grandeur de l'homme et de la puissance de la pensée. Le *De Dignitate Hominis* de Pic de la Mirandole le jette dans des transports. Et, comme le cabaliste italien, il invoquera à maintes reprises l'autorité vénérable d'Hermès Trismégiste. Quiconque est familier avec l'hymne de la régénération du *Pimandre* et les actions de grâces de l'*Asclepius* y reconnaîtra non seulement ses idées, mais le modèle même de son inspiration poétique. Il

est vrai que l'autorité du Pseudo-Hermès consacre chez Traherne des intuitions originales. Sa théorie de la connaissance, en particulier, donne l'impression d'avoir été « vécue » avant d'être formulée.

Platon et Saint Augustin, entre tous les sens, attribuent la précellence à la vue. L'expérience personnelle en a donné la preuve sensible à Traherne : l'enfant nouveau-né, dont l'âme est encore pure, n'est-il pas « tout yeux » ? La vue est le sens le plus dégagé de la matière ; les objets y apparaissent transfigurés, « supersubstantiels », sans poids ni corporéité. Ils y sont déjà « apparentés aux choses pures qui existent dans l'esprit de Dieu ». Autre privilège de la vie, qu'une intuition très moderne révèle au poète : la perception a lieu à l'endroit même où est l'objet contemplé. Et, puisque selon l'ancien adage, « l'objet perçu est dans la faculté qui le perçoit », Traherne en conclut hardiment : « Je suis moins dans le monde que le monde n'est en moi ». Le champ de la vue, il est vrai, est limité : le monde enclos dans l'œil de l'âme est infini. Cet œil s'ouvre dès la naissance, et la connaissance spirituelle précède chez l'enfant la connaissance sensible. Son âme est une sphère close de lumière intérieure : elle se dilate à la mesure de l'Infinité divine dont elle offre l'image. Cette passion de l'infini, héritée de Nicolas de Cues et de Giordano Bruno, éclate à tout propos chez Traherne. Nombre de ses contemporains, Henry More en particulier, ont connu la même ivresse. Le Cartésianisme, qui se répandit à Cambridge dès le milieu du siècle, avait mis en faveur et la notion d'espace infini, et l'intuition intellectuelle de l'infinité divine.

De sa conception de la connaissance, Traherne tire les conséquences les plus hardies. Et d'abord, songe-t-il, puisque l'univers est compris dans mon âme, il n'existe *pour moi* rien d'autre que mon âme. Ce solipsisme est évident chez l'enfant nouveau-né : « Je demeurais alors dans un monde de lumière où je voyais des choses qui n'étaient révélées qu'à Moi-seul : j'étais Seul au monde, il n'y avait au monde que Moi-même ». Entendons-le bien. Traherne n'ira pas jusqu'à nier l'existence d'autrui : il prétend seulement que chaque homme « a le monde a soi-seul ». Si aiguë est sa conscience d'être « sujet » qu'il est incapable de se sentir « objet » : il ne connaît pas le « pour-autrui ».

Autre conséquence : le monde n'a de réalité que dans les sens qui le perçoivent, dans l'esprit qui le pense : « Une chose ne nous affecte qu'en tant qu'elle apparaît », et « Les Pensées sont les choses réelles ». « Chaque objet », écrit-il, « engendrait en moi une Pensée — à moins que la Pensée ne fût l'objet même. » *Esse est percipi.* On a proclamé Traherne précurseur de Berkeley. Mais il a hésité au bord

de l'immatérialisme, et une intuition isolée ne se compare pas à un système. Cette intuition, d'ailleurs, il l'a puisée peut-être dans les livres hermétiques. « Venir à l'être, c'est apparaître aux sens », lit-on dans le *Pimandre*. Il est toutefois remarquable que l'idéalisme de Traherne, gallois d'origine, soit proche parent de l'idéalisme des théologiens irlandais Erigène et Berkeley. Cette tendance à l'immatérialisme serait-elle un trait du génie celte ?

L'inexistence de la matière, toutefois, intéresse moins le poète philosophe que l'existence réelle de tout objet pensé. Son axiome favori s'énoncerait ainsi : tout ce qui est perçu, est, au même degré de réalité, sensation éveillée, rêve ou imagination. L'esprit est donc à même de créer des objets réels, et l'homme participe ainsi de la puissance créatrice divine. A la pluralité des mondes qui fascinait ses contemporains, Traherne ajoute l'infinité des mondes reflétés dans l'esprit ou conçus dans l'imagination. La mission même de l'homme est selon lui d'assurer une « re-création continuée ». Nous touchons ici au cœur de la doctrine : les rapports traditionnels entre le Créateur, l'homme et le monde y sont hardiment renversés. Le monde est la manifestation sensible de la Divinité. Mais Dieu est pur esprit. Démuni de sens, il ne saurait appréhender immédiatement les qualités sensibles : formes, couleurs, sons, parfums, saveurs. Or, selon Traherne, toute sensation se change en pensée, en idée, dans l'esprit humain : c'est donc dans l'esprit de l'homme que le Créateur connaît la création. Aussi est-ce rendre vaine l'œuvre de Dieu que de ne point contempler le monde, de ne le point « penser » : l'aveuglement volontaire de la créature entraîne une cécité divine. De là une double condamnation : l'ascète qui répudie les sens et le civilisé indifférent à la nature contrarient l'un et l'autre les desseins du Créateur. Adorer Dieu, c'est élever le monde perpétuellement vers lui par la pensée, sans que rien ne distraye notre esprit de ce suprême office. A la contemplation traditionnelle de Dieu, Traherne tend à substituer une contemplation ininterrompue de la création qui la rende sensible et délectable à son auteur. Ainsi donc, Dieu a besoin de l'homme. Il a besoin de son esprit, qui est le miroir où il contemple la création sensible. Il a besoin de son bonheur, car les joies de l'aimé font la joie de l'amant : « Contempler notre félicité est pour la Divinité même une Vision Béatifique ». Il a besoin enfin de son amour et de sa louange, car « un Dieu ignoré ou nié est un Dieu qui a presque perdu sa divinité » (*undeified almost*). Affirmation impie, si elle ne jaillissait d'un excès même de piété. Les mystiques, d'ailleurs, ont souvent de ces hardiesses. Traherne connaissait-il la doctrine d'Eckhardt, où il est marqué avec force que « Dieu a besoin de l'homme », qu'il « ne peut non plus se passer de nous que nous de lui »?

V. — LE CHRETIEN ET LE MYSTIQUE ANGLAIS

> *« Il lui fallut dix années de recherches avant qu'il eût appris à satisfaire son amour de soi-même : et maintenant, rien ne lui est si facile que d'aimer autrui plus qu'il ne s'aime lui-même ».*

Ainsi Traherne a résumé son odyssée spirituelle. L'évangile de la Félicité a ceci d'original qu'il réaffirme les grands commandements chrétiens en les fondant sur le moins chrétien de tous les sentiments : l'amour de soi. Car l'amour de soi, chez qui l'entend bien, mène à l'amour de Dieu. L'homme ne serait point avide de bonheur s'il ne s'aimait soi-même. Or la quête du bonheur, Traherne en fit l'expérience, conduit inéluctablement à Dieu. L'amour de soi est donc instillé en l'homme comme une goutte d'eau, destinée à se perdre, par une pente naturelle, dans la mer de l'amour divin. Autre preuve : pourquoi aimons-nous Dieu, sinon parce que Dieu nous aime ? Or, serions-nous sensibles à l'amour divin si nous n'aimions à être aimés ? Serions-nous reconnaissants à Dieu de ses dons infinis, si nous n'en jouissions point ? Notre gratitude même suppose que nous nous aimions nous-mêmes. On sait que l'idée des « dons de Dieu » domine l'évangile de Traherne. Il est évident que le désintéressement absolu n'y entra guère, et l'apôtre de la Félicité écrit hardiment : « Si nous n'avions quelque amour de nous-mêmes, nous ne pourrions rien aimer. L'amour de soi est le fondement de tout amour. » D'autre part, on discerne l'influence d'une époque rationnelle, lorsqu'il assure que Dieu nous achemine vers notre fin, qui est de l'aimer et d'aimer autrui, par des « moyens naturels » : « Il faut d'abord remplir l'étang qu'on veut faire déborder ». Comblés des faveurs divines, nous finirons par aimer le Bienfaiteur plus que nous n'aimions ses bienfaits : « J'en arrive ainsi à préférer Dieu infiniment à moi-même, et l'Amour que je me portais à moi-même, entièrement satisfait, se change en amour de Dieu, et meurt comme un grain de blé dans la terre pour renaître sous une forme nouvelle et meilleure. »

L'amour de soi mène encore à l'amour d'autrui. Dieu nous ordonne d'aimer notre prochain. Traherne transpose ainsi le commandement : Dieu ordonne à tous les hommes de *m*'aimer. Il l'associe à sa découverte de la possession spirituelle et s'écrie : « Vos lois, Seigneur, en enjoignant aux autres hommes de m'aimer, me font disposer de toutes

choses puisque je dispose de leur amour. Leur huile et leur vin, leurs joyaux et leurs palais, leur or et leur argent m'appartiennent, car ce sont les ornements de ceux à qui vos lois enjoignent de m'aimer comme eux-mêmes ». « Tout homme heureux m'oblige », dit-il encore, « car son bonheur est le mien ». Traherne ne soupçonne pas que le bonheur des uns se puisse obtenir aux dépens des autres, car la félicité qu'il se forge est purement spirituelle. Mais son évangile annonce innocemment la doctrine économique du dix-huitième siècle : « l'égoïsme de chacun fait le bonheur de tous ». On en saisit alors le danger : l'optimisme religieux a précédé le matérialisme béat. Et une doctrine d'où l'idée de sacrifice paraît absente est-elle encore une doctrine chrétienne ?

Traherne fut plus chrétien que le principe même de sa doctrine ne le suggère. L'amour de soi, tel qu'il l'entend, est déjà amour d'autrui. Le paradoxe est évident en Dieu. Tout chrétien accordera que Dieu s'aime infiniment. Il s'aime, non parce qu'il est souverainement aimable, mais parce qu'il aime souverainement : il s'aime en tant qu'il est l'amant épris de l'aimé. Le Père s'aime dans le Fils, le Fils dans le Père, et le Dieu Trinité s'aime en ses créatures. « L'amour qu'Il se porte à Soi-même est l'amour qu'Il leur porte, et l'amour qu'Il leur porte est l'amour qu'Il se porte ». Lorsque Dieu s'aime, c'est sa bonté qu'il aime. Plus grande est sa bonté, plus grand est son amour. Or il y a plus de bonté à aimer le pêcheur que le juste. Et quand la perfection de sa bonté inspire à Dieu la rédemption, attache l'Homme-Dieu sur la croix, c'est alors qu'il s'aime au plus haut point. « Aimez à sa ressemblance », conseille Traherne. A bien l'entendre l'amour de soi conduit au don de soi. Aimant à la ressemblance de Dieu, nous nous aimerons dans la mesure où nous aimerons autrui. Dire alors que l'amour d'autrui naît d'un amour de soi qui est déjà en son fond amour d'autrui, est-ce raisonner en cercle ? Sans doute. Mais le détour a une signification. Un sentiment s'y marque ! l'amour d'autrui, alors même qu'il aboutit au sacrifice n'est jamais pur oubli de soi, ni sacrifice de la *personnalité* même. Aussi, l'amour de Dieu n'exige pas que l'homme s'anéantisse en Dieu. L'âme, au contraire, s'enrichit de ce qu'elle abandonne ; la conscience de soi n'est jamais si vive ni si profonde en l'homme qu'au moment même où il épanche son amour hors de soi. On reconnaît dans ce sentiment un trait du caractère anglais. Le sens aigu de la personnalité n'exclut point l'altruisme, car l'anglais attache à la personnalité d'autrui autant de prix qu'à la sienne : mais il semble exclure que l'amant cherche à se perdre, à se fondre en l'aimé. L'individualité a pour l'anglais un caractère sacré : chaque créature est originale et irremplaçable. « Peculiar » est un adjectif favori de

Traherne : chaque créature est « un trésor particulier » pour Dieu, et Dieu même est « le trésor particulier » de chacune des âmes.

L'apologie du corps et des sens est encore chez Traherne un trait caractéristique du sentiment religieux anglais. Envers leurs jouissances, les latins oscillent entre l'ivresse purement païenne et le mépris ascétique. Mais chez les anglo-saxons, les plaisirs des sens s'accompagnent souvent d'une émotion religieuse et mystique : Wordsworth, Emerson, combien d'autres en témoignent ! Cependant la pureté de Traherne est peut-être inégalée, car la sensation ne se distingue pas chez lui de la pensée : « les vraies perfections des choses sont spirituelles : objets moins des sens que de l'esprit. » De même, son apologie de la nudité devance l'adamisme de Blake, de Shelley et de Walt Whitman, mais elle demeure idéale, inspirée peut-être par la parabole du lis des champs : les membres nus sont plus précieux que les vêtements ouvrés par des mains humaines, puisqu'ils sont l'œuvre de Dieu. Quant à l'allégresse éperdue du poète de la Félicité, sa confiance en la vertu de l'instinct et la bonté de la nature humaine, sa soumission joyeuse à l'ordre qui règne dans l'univers, son oubli du mal et de la souffrance, on y reconnaît les traits habituels de l'optimisme religieux anglo-saxon, traits que l'on retrouve chez un Browning, un Emerson, et, de nos jours, chez les adeptes de la science chrétienne.

Le mysticisme même de Traherne porte la marque du génie anglais. La voie illuminative est, des trois voies de la vie spirituelle, celle que les mystiques ango-saxons ont le plus fréquentée. Les austérités extrêmes se rencontrent rarement en Angleterre, même au Moyen-Age. Traherne ne s'est guère attardé dans la voie purgative : il incline d'ailleurs à ignorer le péché comme il ignore la souffrance. La voie illuminative est son séjour habituel. Je doute toutefois qu'il ait connu l'illumination *intérieure*. Lorsqu'il la dépeint, il l'attribue toujours à sa première enfance : l'enfant nouveau-né contemplerait la lumière divine dans son âme avant l'éveil des sens extérieurs. Mais, une fois le monde sensible révélé à ses yeux, la lumière lui apparaît répandue sur la nature. Celle-ci en est transfigurée : chaque objet est « étrange » et « neuf ».

Ce sentiment de « nouveauté » trahirait-il seulement l'émerveillement de l'enfant qui découvre le monde ? l'éblouissement du poète qui a conservé cette première fraîcheur de perception ? Certes, le pasteur de Credenhill est fils de la Renaissance, frère de la Miranda de Shakespeare qui s'écriait : « O monde nouveau, que tu m'apparais beau ! »

« Les arbres verts », écrit Traherne, « quand je les vis pour la première fois à travers une grille m'inspirèrent des transports et des ravissements ; leur délectable beauté, leur splendeur inaccoutumée firent tressaillir mon cœur et le rendirent fou d'extase, tant ces créatures étranges m'émerveillaient. »

Mais s'il ne s'agissait ici que d'une émotion purement esthétique, pourquoi aurait-elle disparu durant les années d'incertitude spirituelle pour ne reparaître qu'après la conversion ? Le sentiment avait donc un fondement mystique. Il est d'ailleurs fréquent que la renaissance intérieure s'accompagne d'une métamorphose du monde. « Oh ! quel changement s'est fait en moi », s'écrie un converti cité par William James : « mes chevaux, mes cochons et même tous les hommes m'apparaissent transformés. » C'est un trait de l'illumination que de transfigurer les objets les plus ordinaires. Mes chandeliers sont des anges déguisés, disait Emerson ; je suis en Paradis, s'émerveille inlassablement Traherne, les rues sont pavées d'or, une clarté céleste rayonne sur les visages des hommes, la Cité où je vis est la Jérusalem nouvelle, l'Eternité divine resplendit sur la Nature :

« Les blés dressaient leurs épis brillants et immortels qui jamais ne seraient moissonnés et n'avaient jamais été semés. J'ignorais que les créatures fussent nées et qu'elles dussent mourir : toutes choses demeuraient éternellement inchangées, à leur place assignée. L'Eternité était manifeste dans la clarté du jour ».

Si loin qu'il se soit avancé dans la voie illuminative, Traherne est-il jamais entré dans la voie unitive ? L'union, contact ineffable de l'âme et de Dieu, exige pour s'accomplir l'obscurcissement des sens et le silence même de la pensée. Or Traherne nous invite au contraire à exercer de façon ininterrompue nos facultés de perception et de pensée pour la plus grande gloire de Dieu. De la nuit des sens, de la nuit de l'esprit, je n'ai pas trouvé l'ombre chez lui. Sa curiosité psychologique d'ailleurs, ne détourne-t-elle pas son âme de Dieu ? Il s'émerveille de sa propre faculté pensante au point qu'on ne sait parfois s'il contemple Dieu, ou seulement sa pensée de Dieu. Les rares fois où il approche de l'union mystique, il l'attribue à sa première enfance :

« Il n'y avait alors au monde que moi-même et mes Trésors... J'étais seul à sacrifier et rendre gloire au seul Roi Céleste et Eternel. Si étroite était l'Union entre nous que tout ce que contemplait mon Ame appartenait à l'un comme à l'autre. Ses dons et mes richesses étaient nos Trésors communs : je Le possèdais, et j'étais l'Océan de

Ses plaisirs. Il était Lui-même un Océan de délices d'où se répandaient les Fleuves d'eau vive : mon Sein était l'Océan où ils se déversaient, concourant à m'enrichir. Sa Capacité immense, infinie, rendait mon Sein semblable à la Divinité... Le Roi de Gloire siégeait en mon âme. Il se donnait en moi toutes choses à Lui-même, tous les biens qu'Il se réjouit de me voir posséder. Car mon Esprit était une Sphère Infinie, semblable à Dieu, où le Ciel et la Terre étaient contenus. »

Le mystique, dans la voie unitive s'absorbe en Dieu et voit le monde en Dieu : Traherne enfle son âme à la mesure de l'infinité divine et absorbe le monde en lui-même. Le mystique ne demande à Dieu que sa présence, son « attouchement » : l'échange de « richesses », de « trésors », que dépeint Traherne est différent d'un pur échange d'amour. Il marque une « communion » plutôt qu'une « union ». Et une âme si avide de biens, fussent-ils spirituels, n'est-elle pas encore une « âme propriétaire », selon l'expression de Saint Jean de la Croix ? Du grand mystique, un double renoncement est exigé : renoncement aux créatures et renoncement à soi-même. « Jouir à la fois de Dieu et des créatures », affirme Tauler, « en pleurerais-tu du sang, cela ne se peut ». Or Traherne n'a jamais renoncé à jouir de la création sensible, encore qu'il en ait spiritualisé la jouissance. Et il n'a pas non plus renoncé à soi-même, au sens mystique bien qu'il ait dépouillé tout désir égoïste. On lui peut reprocher encore d'ignorer la souffrance dont s'accompagnent même les jouissances ineffables de l'amour divin : « *Sine dolore non vivitur in amore* ». Son âme, accordée uniquement à la joie, manque d'une résonance plus profonde. Mais qu'on ne le puisse ranger parmi les grands mystiques ne signifie pas que Traherne n'ait pas été un mystique authentique. Passivité, Obscurité, Désappropriation : à ces trois caractères se reconnaît l'expérience mystique telle que l'entendent un Denys l'Areopagite ou un Saint Jean de la Croix. Mais c'est en restreindre singulièrement le champ que de donner aux termes un sens trop rigoureux. Depuis Walter Hilton et l'auteur du *Nuage de Non-Savoir,* l'Angleterre n'a guère eu de mystiques qui aient emprunté la voie négative. Car le mystique anglais a d'ordinaire le sentiment si vif de la présence de Dieu dans la nature qu'il pénètre rarement dans la nuit des sens. Mais la lumière qui transfigure le monde à ses yeux, pour n'être pas purement intérieure, n'en est pas moins surnaturelle : « lumière ineffable, qui illumine la lumière même » (Whitman). Les sens ne peuvent saisir Dieu, mais ce contact immédiat entre l'âme et Dieu, qui est l'apanage du mystique, ne peut-il surgir *à l'occasion* d'une perception éblouie ? De même le sentiment aigu de la « personnalité » s'oppose à la désappropriation : Traherne s'est-il jamais

oublié ? Amour du monde sensible, intérêt passionné pour l'individuel et le « moi », voilà deux aspects du génie anglais défavorables aux formes les plus métaphysiques du mysticisme. N'est-ce pas, en revanche, l'essence même de la poésie ? Aussi n'est-il pas de pays plus riche que l'Angleterre en poètes mystiques.

R. ELLRODT.

LE MYSTICISME DE VICTOR HUGO

d'après "OCÉAN"

Dans un ouvrage paru à Montréal en 1942 (1), je retraçais l'influence qu'ont exercée sur la pensée de Victor Hugo les illuminés de son temps. Je n'avais pu y tenir compte des inédits publiés à la même date, en France, sous le titre *Océan* (2). Je voudrais aujourd'hui rappeler, à leur lumière, en quoi consistent les grandes lignes du mysticisme propre à Victor Hugo, et voir dans quelle mesure ils le confirment ou le complètent.

●

Il s'agit de fragments. Et l'on peut se demander pourquoi le poète les a lui-même relégués dans les limbes. Il a noté, ici une page, là deux ou trois phrases; lorsqu'il s'en est servi, l'éditeur les avait insérées, dès auparavant, dans le reliquat des œuvres auxquelles elles se rapportent; *Océan* ne renferme que celles qu'il ne s'est jamais donné la peine de développer. Cela n'implique pas un désaveu. Nous savons avec quel sens de la réclame Victor Hugo avait réglé lui-même la publication de ses manuscrits, de manière à les échelonner sur un demi-siècle après sa mort; nous savons quel volume considérable ils occupent dans l'ensemble de son œuvre, et quelle beauté peuvent avoir des textes incomplets comme la *Fin de Satan*; nous savons pour quelles raisons souvent fortuites ils ont été laissés inachevés. C'est sur la demande de l'éditeur Hetzel, qu'après 1856, il a négligé la *Fin de Satan* et *Dieu* en faveur des *Petites Epopées;* et même, l'*Essai d'Explication*

---

(1) Auguste Viatte : *Victor Hugo et les illuminés de son temps* aux Editions de l'Arbre.

(2) Dans ses Œuvres complètes, chez Albin Michel.

dont il parle à Vacquerie vers la même date reste à l'état de projet, mais ce projet se retrouve dans ses notes encore en 1870 et 1872. Peut-être les mêmes considérations pratiques l'ont-elles amené à s'exprimer moins nettement, lorsqu'il s'agit de conjectures aventurées, dans les pages livrées immédiatement au public que dans celles qu'il tient en réserve : encore, à ce point de vue, la dernière partie des *Contemplations* ne le cède-t-elle à rien, et tout au plus les inédits éclairent-ils mieux certaines des allusions dont surabondent ses textes même les plus connus.

Sa pensée ne s'est d'ailleurs pas tout de suite précisée : et bien qu'il ait parlé en 1853 d'un « système quasi cosmogonique, par moi couvé et à moitié écrit depuis vingt ans », — y a-t-il eu des textes rédigés et disparus ? — bien que son esprit se soit orienté vers l'occulte dès le moment où il a perdu la foi de son enfance, ce n'est qu'à partir de sa crise spirite, en 1853 et 1854, que son œuvre entière s'ordonne en fonction d'une théosophie personnelle. Auparavant, il avait fréquenté, avec curiosité mais sans s'engager, quelques-uns des nombreux cénacles de son époque : il a pris part à des séances de magnétisme ; il a connu des swedenborgiens, tout au moins cet Œgger, ancien vicaire à Notre-Dame de Paris, qui a pu fournir quelques traits à Claude Frollo, et d'après lequel il imagine un Swedenborg halluciné tout à fait contraire à l'histoire ; comme tous ses contemporains, il a été troublé par les prophéties socialistes des Enfantin, des Fourier, des Jean Reynaud, Pierre Leroux a tenté de le catéchiser ; il a visiblement subi l'influence de l'abbé Constant qui deviendra Eliphas Lévi, et, par lui, de l'excentrique Ganneau dit le Mapah, qui ne laissait pas de grouper autour de lui des hommes de lettres comme Esquiros, Philothée O'Neddy, Petrus Borel, l'éditeur Hetzel. Combien d'écrivains, de Théophile Gautier à Dumas Père, partagaient la même attirance ! Aussi, lorsque, livré à lui-même et au souvenir de sa fille, proscrit dans une île, il apprend la possibilité d'évoquer les morts grâce aux tables tournantes, il n'hésite guère : c'est le 14 mai 1853 que, pour la première fois à Paris, les rédacteurs de la *Démocratie Pacifique* se livrent à une séance de spiritisme ; c'est le 11 septembre que débutent les séances de Jersey.

Il garde cependant le contrôle de sa volonté, et abandonnera ses expériences le jour où le cas de son ami Victor Hennequin, devenu fou, lui en montrera le danger ; il ne suivra jamais aveuglément quelque école que ce soit, et sa pensée reste d'un poète, qui procède par questions, par réponses intuitives, par images parallèles, plutôt que par l'édification d'une structure logique. Au point de départ, une sorte d'effarement devant le mystère universel,

effarement qu'un texte d'*Océan* exprime de façon saisissante :

Les hommes passeront...
Mais lès obscurités, les questions, les doutes
Resteront...
Mais les ombres sont là qui ne passeront point;
Mais on aura toujours, quoi qu'on rêve ou qu'on fasse,
Devant soi, le prodige et la nuit face à face;
Mais on ne verra rien, jamais, jamais, jamais...

Une consternation devant l'énigme du Mal, et surtout — comme dans les chapitres de l'*Homme qui Rit* où apparait la duchesse Josiane, devant l'instinct charnel, cet appétit qui « possède » — vraie possession démoniaque — et avilit le penseur :

Soyez donc demi-dieu, mage, barde, héros,
Génie, amphictyon, pasteur d'hommes, grande âme,
Grand cœur, pour défaillir dès que passe une femme,
Et pour être sitôt vaincu que regardé !
O triste esprit humain par le corps possédé !
O délire des sens ! ivresse ! extase ! fange !
Noircissement du cygne ! abaissement de l'ange !
La chair, voilà l'écueil ! le terme où s'amoindrit
Et s'abat, frémissant, le plus superbe esprit !

Une affirmation pourtant du surnaturel, un raidissement contre la science positiviste. La nature n'est qu'une muraille derrière laquelle le mage et le pâtre, les hommes d'intuition, entrevoient mieux que le savant un arrière-plan obscur ou lumineux — mais d'une obscurité, d'une lumière actives — qu'animent des êtres vivants :

... Mais j'entends le savant s'écrier :
— Point de surnaturel. Restons dans la nature ».
Quoi ! l'Etre écrit le livre et l'homme le rature !
Homme, tais-toi. Pour l'œil terrible des voyants
Le monde a des aspects troubles et flamboyants;
Pour les mages pensifs, pour les pâtres nocturnes,
Des spectres, versent l'ombre avec de noires urnes,
Des inconnus ayant de la lumière en eux,
Apparaissaient, muets, hagards, vertigineux,
A tous les soupiraux de cette architecture
Qu'en votre verbe abject vous nommez la nature.

Quelques-unes des lueurs de ces soupiraux nous renseignent sur la mort, c'est-à-dire en réalité sur le mystère de notre être humain, puisqu'à l'heure de la mort, au moment où notre vie sombrera comme un radeau, l'ombre qui est en nous laissera paraître notre nouvelle personnalité, radieuse ou sinistre :

Est-on de son vivant renseigné sur la mort ?
Faut-il croire l'espoir ou croire le remords ?
... Quelle espèce de spectre un homme porte en soi,
Le sait-on ? Notre vie est radeau qui sombre.
Nous avons tous en nous une quantité d'ombre
Qui doit plus tard, à l'heure où plus loin nous fuyons,
Se pénétrer de flamme ou s'emplir de rayons;
En fantômes sereins ou noirs la mort nous change,
Et l'un est un vampire et l'autre est un archange (3).

Mais la Mort n'est qu'un aspect du problème du Mal ou de la Fatalité — problème identique. Après Fabre d'Olivet, après Wronski, avec l'abbé Constant, Victor Hugo s'est bâti toute une métaphysique du Destin dont nous retrouvons certains traits dans son ultime recueil. Parfois il incline au pessimisme absolu :

Hélas ! comme un panier où jamais l'eau ne monte,
L'homme est à claire-voie et Dieu passe au travers;
Les esprits sont mauvais et les cœurs sont pervers;
L'ombre reproduit l'ombre au ciel et sur la terre;
Le mal indéfini flotte dans le mystère;
Un crime engendre l'autre; oh ! rien n'a limité
Le possible effrayant de la fatalité;
Et que cachez-vous donc sous vos ténébreux voiles,
O gouffre, ô profondeur sinistre des étoiles ?

Plus souvent il interroge, et même l'ébauche précédente peut bien ne présenter que le premier terme d'une interrogation, car il s'attarde rarement au pessimisme, tout son tempérament réagit, et a besoin de se rassurer. Quelle est la part du Destin dans le triomphe des conquérants ? Quelle est celle de Dieu ? Question redoutable :

---

(3) Cf. cet autre texte : « L'homme écrit son destin jour à jour, mot à mot, avec la grosse encre noire de la vie et, en même temps, Dieu écrit dans les intelligences avec une encre invisible. A la mort, ce que l'homme a écrit s'efface et ce que Dieu a écrit apparait.

Si c'est un juste, cela rayonne ; si c'est un méchant, cela flamboie ».

Est-ce Dieu qu'on entend parler quand le destin
Dit aux jeunes Césars, aux jeunes Alexandres :
— Roi...
Va ! reçois tout de moi. Je mets tout dans ta main.

Même un être « fatal », un criminel, même Napoléon III, obéit sans le savoir aux vues de la Providence. « Elle emploie majestueusement les misérables. Oui, Dieu terrible a ses vues sur cet homme. Il le mène quelque part. Louis Bonaparte est fatal et heureux ». Un tel passage rejoindrait presque la théorie du « fléau de Dieu » selon Bossuet ou Joseph de Maistre. Mais sur ce point Victor Hugo tâtonne. Il lui arrive ailleurs de distinguer entre la douleur providentielle, qu'il faut subir, et la misère, fatalité sociale, qu'on doit combattre. Et c'est, dans *Océan* comme dans le reste de son œuvre, en dehors de l'énoncé du problème qu'il cherche la solution.

●

Depuis Renouvier, bien des critiques ont analysé cette métempsycose qui représente sans doute sa doctrine la plus originale et la plus voyante. Il la combine avec l'hypothèse des migrations solaires qu'il doit à Jean Reynaud :

Nous nous envolerons vers les cieux inconnus,
Et les points lumineux, Mars, Saturne, Vénus,
Seront des globes d'or énormes; à mesure
Que nous avancerons, tout deviendra figure,
Et nous verrons grandir ces atomes vermeils,
Ces lueurs, ces clartés, ces astres, ces soleils,
Mondes dont la splendeur formidable se lève
Devant l'œil du sépulcre et dans la nuit du rêve.

Encore ce texte n'a-t-il pas élaboré la distinction qu'il fera plus tard entre le soleil-paradis et l'enfer-planète, entre les mondes lumineux et les mondes punis; Saturne, où il verra un bagne, nous est dépeint ici comme un séjour d'âmes heureuses. Très vite cependant, l'idée s'associe à celle de réincarnation, et un autre morceau intitulé *Nuit dans un Cimetière* nous fait assister aux méditations du poète sur les échanges de vies entre la terre et les astres :

Je sens la vie antérieure;
Peut-être déjà, souffle et voix,
Ai-je mon sépulcre à cette heure
dans un des mondes que je vois

Peut-être, ô mystère suprême !
Un des morts de ces fosses même,
Dont s'est rallumé le flambeau,
Tandis que sur lui mon œil tombe,
Rêve là-haut près de ma tombe,
Comme moi près de son tombeau.

Il ne s'agit là que de vies humaines, et les inédits ajoutent peu de chose à cette métempsycose descendante sur laquelle il s'est suffisamment expliqué dans ses œuvres les plus connues. On sait qu'il a suivi avec plus de frémissement le passage de l'homme au vampire qu'à l'archange. On sait aussi qu'il s'autorise des *Lois de Manou,* et quelques notes sur ces lois, dans *Océan,* nous donnent la preuve qu'il les a lues effectivement. Mais les esquisses que nous révèle ce dernier volume restent antérieures ou extérieures à son grand système. On y trouve bien certains vers sur la difformité chaotique des animaux :

Dans le monde visible...
Les animaux confus, aux formes incertaines,
Fantômes où s'empreint le mystère des peines...
Reflètent du chaos les figures difformes.

On y trouve une sorte d « enfer de glace » ou de ténèbres qui ne déparerait pas la *Fin de Satan :*

Rien n'est plus effrayant que cet exil de l'âme;
La bise y semble traître et l'ombre y semble infâme;
L'étoile y traîne un pâle et ténébreux halo ;
... O glace inexprimable ! ô frissons de l'effroi !
Sans rien voir que de l'ombre, on sent autour de soi
Une agonie immense et muette qui souffre;
L'âme aperçoit partout des horizons de gouffre;
Et ce qu'on ne voit pas épouvante, et le bruit
Se lamente, et des bras se tordent dans la nuit.

On y trouve un jugement dernier où le méchant est « lié » dans les ténèbres, mais il s'agit encore de l'enfer chrétien, auquel s'oppose le bonheur des justes sur notre terre renouvelée :

Les méchants pousseront alors des cris funèbres,
Liés par une chaîne au milieu des ténèbres...
...Et, rampant dans cette ombre où tout sera terrible,
Ils frémiront, baignés de sanglantes sueurs,
De voir des visions passer dans des lueurs.

... Et cependant, ici sur la terre où nous sommes,
Tout le reste du monde et tous les autres hommes,
Vivant, riant, parlant, aimant en liberté,
Seront dans la lumière et la sérénité !

On y trouven enfin un tableau des morts absorbés dans une vision de l'Eternité où transparaît « par moments » l'Etre divin, mais bons et méchants y sont confondus, ou plutôt le problème du bien et du mal moral n'est pas posé, il ne s'agit que du mort en tant que mort, dans un état extra-corporel peu compatible avec l'idée de réincarnation :

Tantôt couvert de nuit, tantôt noyé d'aurore,
Le concile effrayant des morts démesurés
Médite, et hors du temps, assis sur les degrés
De la création aux millions de marches,
Regarde l'être à flots ruisseler sous les arches
Du pont de l'infini, sur les siècles jeté,
Qui traverse de part en part l'éternité.
Des mondes devant eux s'écroulent en fumées.
Par moments, comme une arche à travers les ramées
D'une incommensurable et sinistre forêt,
Quelque chose qui semble un visage apparaît;
Et pendant qu'ils sont là, contemplant cette face,
Stupides, éblouis, que veux-tu que leur fasse
L'importunité vague et le bruit ténébreux
Des hommes fourmillants qui vivent derrière eux,
Votre jour, votre nuit, vos pas, la rumeur folle,
L'heure, et la terre au loin, cette mouche qui vole !

En revanche, Hugo paraît avoir ambitionné de creuser davantage le thème de la pesanteur qu'il associait à celui du Mal dans *Ce que dit la Bouche d'Ombre*. On se rappelle que, conformément à une théorie très répandue chez les occultistes, il identifiait le mal (ou les effets du mal moral) avec la matière, épaississement, alourdissement de l'être. Des *Réflexions sur les Formes Sphériques,* dont nous avons le plan, auraient encore concrétisé sa pensée. La sphère, vers le centre de laquelle converge la force attractive — la sphère, telle notre Terre — lui apparaît l'archétype de la prison. « Nous sommes les prisonniers de la pesanteur; la gravitation est notre chaîne; l'homme tire en vain sur cette attache terrible; nulle autre évasion que la mort; nous avons tous au pied ce boulet, la terre ». Mais « qui nous délivre du globe ? l'âme ». Les impondérables — anges, esprits, dieux — sont immortels, indivisibles, incorruptibles : la mort, « phénomène de pure gra-

vitation » (il le note encore vers 1870-1872) nous permet d'échapper aux sphères, si en nous l'âme prédomine ; car il y a deux genres de mort :

Il y a la mort qui délivre, celle qui, en raison du bien que vous avez fait, vous rend à vôtre semblable, le ciel (Deviens esprit).

Il y a la mort qui enchaîne, celle qui, en raison du mal que vous avez fait, vous incorpore à la matière, et vous enfonce plus avant dans votre bagne, le globe (Deviens bête, arbre, pierre).

Ainsi, dans un texte de 1861, la liaison se précise entre cette curieuse métaphysique de la sphère et la métempsycose étendue au règne minéral.

●

Dans les remèdes qu'il préconise, Victor Hugo est généralement plus banal que dans sa théorie de la souffrance universelle. Lui qui s'écarte de l'optimisme romantique en ce qui regarde la nature, il le rejoint dans un naturisme moral qu'il partage avec les disciples de Saint-Simon et de Fourier. Sa morale est une morale de la bonté, de la pitié, même envers les êtres déchus — d'où sa compassion envers les animaux, qui contraste, elle, avec la dureté de l'hindouisme orthodoxe :

Les morts mystérieux ont besoin d'être aimés
Dans leur ascension comme dans leur descente...

C'est une morale de l'amour et de la liberté dans l'amour, que l'amant de Juliette Drouet et de Mme Biard ne juge « pas moins sacrée que la liberté de penser. Ce qu'on appelle aujourd'hui l'adultère, note-t-il sans oser tirer parti de cette réflexion confidentielle, est identique à ce qu'on appelait autrefois l'hérésie ». C'est une morale de la liberté tout court, antithèse de la Fatalité, et c'est elle qui lui fait assigner une mission providentielle à la France, dont la révolution a proclamé la Liberté : s'il lui arrive une fois, dans *Océan,* de reconnaître à la révolution « deux esprits, le bon et le mauvais », l'un qui va en avant, l'autre en arrière, l'un qui mène le genre humain à la civilisation, l'autre à la barbarie, il ne s'arrêtera pas ordinairement à cette distinction, et verra plutôt dans la révolution « une tempête » salutaire, dont la responsabilité, ombres et lumière, appartient au « rédacteur énorme et sinistre de ces grandes pages », Dieu ; telle sera du moins

sa conclusion dans *Quatre-vingt-treize*. Par la bonté, par l'amour, par la liberté, le monde se rapprochera de cet Etre suprême que le vocabulaire ne distingue pas toujours de « l'âme de la nature », mais sur lequel un texte d'*Océan* est formel : « Dieu dit : *je*. Point immense qui détruit tout le panthéisme ». Et l'agent de cette transformation, ce sera le mage.

Nous arrivons ici à l'un des thèmes favoris de cette métaphysique égocentrique, à celui où elle aboutit, et qu'il ressasse inlassablement, jusque dans ses inédits. Le mage interprète notre double univers, le monde de l'étendue et celui de l'abstraction, aussi réels l'un que l'autre. Il pénètre au delà de l'écorce superficielle par la réflexion ou par l'intuition, qui sont l'une et l'autre des présents de Dieu ; il est ainsi le seul prêtre authentique. Une pensée de 1852, antérieure par conséquent à la crise spirite, développe déjà tout au long cette théorie où l'on reconnaîtra celle des *Mages* et aussi un peu celle de *Magnitudo Parvi* (la contemplation du prêtre égale à la méditation du philosophe) :

Il y a deux prêtres : le penseur et le voyant.

Le voyant est celui qui entre en communication par les organes avec la nature secrète et supérieure et à qui le mystère se révèle par la matière.

Le penseur est celui qui entre en communication avec la nature secrète et supérieure par l'inspiration et à qui le mystère se révèle par l'esprit.

Mesmer est un voyant.
Galilée est un penseur.
Tous deux sont prêtres.

Il y a eu des hommes comme Orphée et Moïse, en qui le penseur était doublé du voyant. Ceux-là sont les pontifes.

On naît prêtre.

Car on naît penseur, car on naît voyant. Dans le premier cas il y a génie, dans le second cas faculté. Dans les deux cas, don.

En d'autres termes, le prêtre est sacré par Dieu directement, en dehors de l'homme.

Dès la nuit du 26 au 27 mars 1853 — les séances spirites commençant en septembre — il pratique cette technique du rêve provoqué ou continué dont il fera la

théorie avant les surréalistes (le rêve, dira-t-il dans les *Travailleurs de la Mer,* nous met en contact avec « la continuation occulte de la nature infinie ») ; il enregistre des « vers faits en dormant » ou dans le demi-sommeil, et qui évoquent la transformation des choses en êtres tandis que le dormeur devient une chose, — comme si le silence de la raison raisonnante ramenait l'homme à un plan où il peut entendre la voix des objets que nous croyons inanimés :

L'ombre emplit la maison de ses souffles funèbres.
Il est nuit. Tout se tait. Les formes des ténèbres
Vont et viennent autour des endormis gisants.
Pendant que je deviens une chose, je sens
Les choses près de moi qui deviennent des êtres
Mon mur est une face et voit : mes deux fenêtres,
Blêmes sur le ciel gris, me regardent dormir.

N'est-ce pas de semblables contacts que nous préserve le corps ? Ne peut-on supposer qu'il nous défend quelquefois, les êtres de « l'invisible ambiant » n'étant pas nécessairement bons ? Et n'est-ce pas une des causes de notre crainte de la mort, envisagée non comme une réincarnation, mais comme une suppression de notre enveloppe corporelle ? « Nous redoutons cette dénudation. A la mort, l'âme délivrée du corps en sera aussi désarmée ». Une fois en possession de sa doctrine, il craindra sans doute moins. Surtout il verra dans les rapports avec l'invisible la fonction même du mage. Celui-ci n'a pas à redouter trop la chimère :

La grande Science est toujours voisine de la grande Chimère.

Le chimiste confine à l'alchimiste. L'astronome confine à l'astrologue. Ce n'est pas, à nos yeux, une diminution. Cette ambition de l'idéal a plus d'une fois produit la conquête du vrai.

Le mage combat le Mal sous toutes ses formes ; il lutte contre la Fatalité ; il guide les peuples ; il interprète les emblèmes de la nature ; il les comprend par l'intuition, et aussi, peut-être, parce qu'au rebours des autres hommes il n'est pas venu ici-bas pour expier, mais pour secourir, en descendant volontairement d'une existence supérieure. Il peut faire des miracles, et Victor Hugo a pris des notes sur ceux que la légende attribue aux philosophes ou aux mystagogues de l'antiquité. S'il manie le langage, il trouvera ses figures de style dans la nature, et il haussera les épaules lorsqu'on lui reprochera ses antithèses, comme si l'univers entier n'en était pas pétri :

Eve, Adam, flux, reflux, blanc et noir, bien et mal,
L'hiver et le printemps, l'esprit et l'animal,
Jour et nuit, tout cela n'est qu'un tas d'antithèses (4).

Surtout, il vénérera les mots dont il se sert, car les mots ne sont pas d'invention humaine :

Il y a un quid divinum *dans le mystère de la formation des langues. Souvent la configuration du mot, la forme et le choix des lettres révèlent, pour ainsi dire, le soin d'arrangement d'une intelligence préexistante et contiennent un sens profond, visible pour les seuls rêveurs. Y a-t-il rien, par exemple, de plus saisissant quand on l'examine que cet étrange mot Phœbe presque entièrement composé de pleines lunes, de demi-lunes et de croissants ?*

« Voilà pourquoi le poète, maître du mot, est plus particulièrement un mage », écrivais-je, à propos d'un texte analogue, dans mon étude de 1942; et voilà comment l'esthétique de Victor Hugo, après 1850, se rattache étroitement à son mysticisme. C'est sur ce plan qu'il faut le juger, en poète — mais à la condition de prendre ce mot dans toute son ampleur — non en politique ou en logicien : et l'on peut bien le rapprocher des illuminés de son temps, ils nous expliquent en partie des étrangetés où l'on aurait tort de voir du fatras, mais nous ne devrons pas oublier qu'il refusera toujours de s'engager dans une école quelconque et que s'il domine de si haut ses inspirateurs occasionnels c'est parce qu'il se borne à leur emprunter une matière qu'il transmue en poésie. Il leur doit, cependant, autre chose que des détails : une vision animiste de l'univers d'où procède sa conception du Verbe « être vivant », et une esthétique qui, malgré les déchets, malgré la grandiloquence fréquente où bien des critiques se sont trompés, malgré son art de s'attirer la popularité en écrivant dans la veine populaire, le rattache par certains côtés à la même lignée de lyriques intégraux qu'un Arthur Rimbaud ou même un André Breton.

AUGUSTE VIATTE.

(4) « Eve, Adam » : Antithèse chère à Ganneau ; « flux, reflux », antithèse chère aux mertinistes.

QUESTIONS RHÉTORIQUES (VII)

LE POÈTE DÉFAIT

Tout commence dans le noir. Et le monde se crée. Un jour tout est trop clair (apparemment). C'est alors que les mots semblent vides et qu'ils sonnent creux. Le poète n'est ni dupe ni quitte : c'est en cela que réside sa gêne. Que faire ? Inventer un autre langage ? N'est pas Dieu, à toute heure, qui le veut. Les plus paresseux se contentent d'un nouvel accent ; les plus habiles profitent des ombres qui jouent autour de la substance : à l'avenir de faire la lumière. Il leur suffit de cacher ainsi leur jeu.

Quel poète, *aujourd'hui*, pour s'être dérobé à la dualité de sa position, n'a été coupable d'une défaite, n'y a consenti, n'en a souffert ? Lequel, entre chien et loup, ne la regrette ? Le poète — le vrai, bien sûr — n'est ni dupe ni quitte.

Il ne lui sert à rien de se répéter que le monde se crée chaque jour et qu'à n'importe quelle époque, les chances, en poésie, ont été, sont et seront toujours égales. N'y en a-t-il pas autant que de mots ? Si l'opération poétique est fausse, ou tombe si juste, selon les mesures communes, qu'elle ne prouve rien et n'a plus aucune valeur, ce n'est pas à eux qu'il faut s'en prendre. Ce serait aussi plaisant que d'imputer aux termes d'une multiplication une erreur de produit.

Les rapports évidents entre les choses varient incessamment. En va-t-il autrement des rapports secrets ? N'est-ce pas le propre de la poésie que de découvrir ces derniers, de les mettre à jour, de les *figurer* ? Mais il paraît fréquemment que le catalogue des rapports poétiques d'un siècle, d'un âge, d'une génération sert, avec plus ou moins de variantes, au siècle, à l'âge, à la génération qui suivent. D'où tant de poèmes frappés à leur naissance de nullité. Un poème authentique est toujours *essentiellement* actuel, au double sens que le mot peut avoir, selon qu'il

qualifie le péché ou la connaissance. La métrique n'y fait rien, ni la typographie, ni la ponctuation ni, comme on dit, l'éternité du thème ou du prétexte.

La négation active de la poésie ne trouve pas toujours son expression dans le poème qui sort d'un catalogue de rapports périmés. La peur de n'être pas poète égare diversement celui qui, à chaque instant, se veut tel. Elle prend volontiers le masque de l'audace. A quoi bon ? La projection d'une panique intérieure, aussi scandaleuse qu'on la prémédite, ne fait qu'illustrer, en poésie comme en politique, la monotone inanité de l'anarchie.

La découverte des rapports secrets — d'aucuns liront sacrés —, des rapports secrètement actuels qui, seuls, sont générateurs de poésie, est rare, hasardeuse. Même les poètes mathématiciens le savent, l'ont admis. On est vraiment et parfaitement poète une fois, dix fois, cent fois, selon la force, le courage, la patience, l'ingénuité, l'esprit d'intuition ou de calcul, d'indépendance, de révolte, d'aventure, indispensables, à des degrés divers, à la recherche de tels rapports. Le reste du temps, on l'est partiellement, imparfaitement. On se livre à des jeux de mots à l'aveuglette. Il en jaillit, par ci par là, quelques éclairs, juste ce qu'il faut pour illuminer, au mieux, un peu plus tard, l'horizon des manuels littéraires.

Cela naturellement, il ne faut pas le dire. Il vaut mieux ne pas révéler que, maintes fois, le poète se trouve aussi démuni, malgré sa plume, parmi la multiplicité des mots que pourrait l'être, avec sa massette, un casseur de cailloux, dans un désert de rocs. Il convient d'oublier la véritable cause des défaites poétiques, qu'elle provienne d'une redite ou d'une figuration incohérente de l'absurde. Il est prudent de s'en tenir à la légende selon laquelle la parole se pétrifie, s'use ou s'évide au cours des âges, si bien que le poète se trouve enfin réduit, ou peu s'en faut, au silence.

Tant pis ! Pour une fois manquons de tact et de prudence. Mais pour ne désobliger personne, arrêtons-nous au cas singulier d'un poète qui, jusqu'à cette heure, n'a jamais eu de mauvaise querelle avec les mots, car il croit à leur vie impérissable, à leur constante vertu de régénération. Par contre il croit aussi fort à la routine du langage et au danger que court l'esprit de voir, à la moindre parole, cette routine se mettre en branle pour l'enfermer dans son cercle vicieux, l'empêchant ainsi d'aller à la découverte de

la signification poétique du monde, signification sans cesse inédite et toujours exprimable. Il n'a pas été dupe. Il ne s'est pas tenu quitte. Il a essayé de s'évader. Il a tenté l'aventure. Qu'a-t-il découvert ? Peu de chose. Il en a eu conscience. Il s'est donc dérobé, lui aussi. Défait, il a fui, mais par un biais particulier, celui d'une langue étrangère.

Par cette fuite qu'a-t-il cherché sinon l'illusion d'une victoire ? En effet la langue en question, il la connaît assez bien pour que la substance en ait pour lui une plasticité suffisante ; il la pratique assez peu pour qu'elle garde, presque intacte, son étonnante étrangeté comme si, familière, elle n'avait pas servi. Les mots lui semblent avoir une force de suggestion que n'ont affaiblie ni le commerce usuel ni l'usage poétique antérieur. Ils ne le retiennent pas prisonnier, ils l'appellent, l'entraînent hors du cercle infernal. Ils l'élèvent à l'état de grâce ; par eux il accède au salut. Le dépaysement nécessaire au poète qui, d'ordinaire, s'opère à si grands frais et avec tant de peine, s'accomplit là, dès le départ.

Ainsi pense-t-il.

Est-ce un leurre ? Notre poète est-il devenu tout simplement la proie de son ombre ? Certains le lui ont affirmé dont il estime l'esprit juste. Il a cependant persévéré. Que ceux qui l'entendent lui donnent, sur la foi des quelques pièces qui suivent, tort ou raison, on n'oubliera pas qu'il s'agit-là, même à ses propres yeux, de l'expérience d'un poète défait.

A FRAGMENT FROM

"THE KING AND THE SHADOWS"

Ulysses who did down, down, down
to the slippery song of scaly sirens
and raised to the light of men's worm-like looks
the wondering eyes of a snake of the deep,
look at me, once a king sceptred and purple clad,
with gaze as far-reaching as the longest sea-route,
look at me in the dark, sitting among the strays
and waifs of my ships that have been washed ashore
like playthings too frail for the gods to sport with,
look at the ragged years, once my wanton loves,
drawn up in a circle for a closing crown,
consider the clouds, mopping off centuries
from the face of Heaven so young in early morn,
the hazy moisture of dissolved tears and cares...
Let memory count her riches in the rain !...
Ulysses, Ulysses, the silvery downs
and green ups of life I trod are forlorn.
The hours of day are so many ant-hills
heaped up in vacancy by the black minutes
and Night spreads out a space of sandy sleep
where the grit of event shimmers unmeaningly.
All I learnt, suffered and profited by,
the bursting into stars of powder-black thoughts,
the gangrenous progress down the ways of whores
and the sleights-of-hand of Death amidst the fruits,
the poise of women and the weight of children,
the avoirdupois in the craft of the State,
— never did the balance lean twice alike —,
the burden of the heart jewelled with the red grains
of love that came to fruit under the pomegranates,
the singsong of the saw of age against the bones,
that long, dizzy fatigue of changing for ever
into the very self of identity...
all the lore I learnt, remembered and forgot,
the scarlet, fluent lore has curdled into pools
of darksome oblivion and lo, the sun has set...

MUSIC FROM ABROAD

THE POPLAR

The poplar is prisoner
in a yard of brick and stone,
the poplar is prisoner
of physics and chemistry.

All regards to the poplar.
Euclid is on the blackboard,
cutting prim little figures
out of the souls of boys.

Cardboard, cardboard they shall be...
How green is the poplar !
Mix up the sap and the blood
and see what man can suffer.

Trihedrons, pentagrams
or parallelipipeds...
what shape are the souls of boys ?
See a bird on the poplar.

THE MINSTREL SINGS ....

To Pierre Leyris

The minstrel sings:
I am dead
to flowers
and arc-lights,
to showers
of gold and lead,
to towers
of red might.
Weep not, weep not,
o father Ham,
Jesus was born
under the shed,
the lamb was shorn
where I am,
in jest and scorn
its blood was shed.
The black socket
of your eye
is a fit hole
for the candle
that Christ holds
in the night,
treading the coals
of red scandal.

ON A SMALL FLUTE

A slice of bread
with a spread of day
and running water
on the sleep of clay.
God in the house,
Puss in the corner,
God and a mouse
playing together.
Smiles and wrinkles
on cheeks and apples.
A lullaby
for them who die
at twilight
and were born at dawn.
And for the slight
touches of a wing
thanks like the corn
scattered to the birds.

GEORGES GARAMPON.

L'ACTE D'ÉCRIRE

Je prend la plume, pour vous dire...

Quand le fils soldat s'arrache de la torpeur du casernement et s'isole sur son lit, c'est au prix d'un certain effort volontairement consenti qu'il retrouve, en donnant de ses nouvelles, le monde heureux qu'il avait perdu. Il prend la plume : elle est raide, elle accroche, elle crache, c'est un outil imparfait, qui se rouille entre deux missives, au fond de la boîte à paquetage ; bien utile, néanmoins, à qui veut dire qu'il se porte bien — et souhaite qu'il en soit de même pour tous.

Prendre la plume, pour écrire. Le but est déterminé : donner des nouvelles et en demander. On écrit toujours à quelqu'un ou pour quelqu'un, ne serait-ce que soi (à la limite). Ecrire revient donc à établir une certaine liaison, matérialisée par les signes que laisse le passage de l'instrument imbibé d'encre sur un écran quelconque, le papier. Mais liaison entre qui et qui ? Le soldat, isolé sur son lit comme dans un désert le sait bien. La chaîne de mots qui se forme dès qu'il a pris entre les mains son outil magique, le relie instantanément à l'univers qu'il désire, les chers parents, la fiancée, les copains. Il s'est isolé pour n'être plus seul et il n'est plus seul, en effet, mais réuni par l'opération de l'écriture et pendant la durée de celle-ci, à tout un monde qui est son monde à lui (celui des siens) et qui recèle chaleur et amour. Le monde de sa liberté ; ou, ce qui revient au même, celui qu'il connaît : qu'il connaît beaucoup mieux quand il l'atteint au moyen des mots qu'il coule sur la page, monde dont la présence lui est restituée par les signes qu'il trace — et qui souvent ne s'y rapportent pas directement. A l'autre bout du monde, les mots développés qui reparaissent à la lumière après la traversée obscure, agissent de la même façon et restituent à ceux qu'ils sont allés chercher la présence de l'absent, au point que la mère,

après avoir lu qu'il fait mauvais temps et que l'adjudant est une vache, soupire : « Pauvre petit, comme il a maigri ! »

Perfection du résultat. Le message adressé et reçu a rempli son office comme lui seul pouvait le faire ; il a réuni ce qui était séparé et ramené ce qui était absent sur le plan de la présence. Fonction admirable de l'écriture-cristallisation ! Toi, qui écris, tu es où tu n'es pas.

Cependant, à la différence du soldat qui n'a pas à chercher ses destinataires — il est vrai que le pays qu'il retrouve par son tracé est véritable, l'arbre devant la maison, l'atelier, une chevelure..., je me demande à qui j'écris. Il y a un grand nuage de visages. Quelques-uns, plus précis, à qui j'aimerais m'adresser nommément et qui ne le savent pas (1). Je ne sais pas vers quel univers s'en ira ma lettre dont l'enveloppe reste blanche. J'ai fait le geste, le même que celui du soldat. Je me suis arraché, comme lui, d'un monde habituel pour en rechercher un autre. (Un autre, cependant, que je ne fais que pressentir. Auquel j'aspire. Auquel je prétends.) Je me suis isolé : parfois sur mon lit, comme lui, et j'ai pris le même instrument (un peu rouillé). Et la petite granulation noire s'est précipitée sur le papier, a pris forme, cette forme de chaîne ou de tresse qui est celle de toute écriture, en se condensant parfois si vite qu'elle s'accumule sous l'outil en une sorte d'amalgame, de boue qui bouche le passage — et je m'arrête.

Encombrement causé par les mots, leur vitesse différente de la mienne. Je croyais qu'ils me véhiculeraient alors qu'ils me sont un obstacle. Je bute contre eux, ils m'embarrassent, gênent ma marche et soudain ils se dérobent, disparaissent pour scintiller encore quelque part, hors de ma portée, en me laissant devant le vide que leur absence a creusé. Je lutte. Je m'enfonce. Je m'irrite. Je souffre. Je commence à me désespérer. La résistance des mots devant la pensée me déconcerte. Que se passe-t-il ? Et qui s'oppose à ma volonté ? Mon geste reste inachevé, imparfait, compromis. J'ai râté mon coup de magicien, celui que le soldat a si parfaitement réussi. Non seulement je ne sais pas à qui j'écris, mais encore comment je peux le faire.

Singulier message que celui dont le destinataire est inconnu et dont le contenu dépend (au moins en par-

---

(1) A ce propos : bienfait de la dédicace et de « l'envoi ».

tie) d'une sorte de bonne, ou mauvaise volonté des signes qui le composent, de leur résistance plus ou moins grande à l'action que je me proposais, grâce à eux, d'accomplir. Action dont je parle déjà au passé, comme si j'abandonnais la partie. Mais je ne peux plus l'abandonner ! Je suis désormais lié à un système dont j'ai provoqué la formation et dans lequel je figure. Une nécessité me pousse à continuer, à faire face au blanc du papier devant lequel je suis, une fois encore, seul, coupé désormais de l'univers dans lequel je baignais et repoussé de celui auquel je voulais accéder par une force que je ne mesure pas. (Elasticité de l'obstacle. Non statique. Non permanent. Parfois aboli. Le mur pneumatique).

Je me demande pourquoi — pourquoi ma tentative. On ne m'a pas commandé de prendre la plume. Je me demande si l'acte que j'ai mis en train n'est pas arbitraire, ou absurde. Et il est si facile de s'inventer des raisons, pour se justifier... Donner des nouvelles suppose que quelqu'un les attend, qu'il s'intéresse à vous suffisamment pour les recevoir avec plaisir — ou bien que ce que vous avez à dire est si particulier, ou si pertinent, ou si important (pour tous) que nul ne pourrait se refuser à l'écouter, soit que ce message étonne assez pour captiver, soit qu'il paraisse assez utile aux autres pour qu'ils se préoccupent de ce qu'il signifie. Je n'imagine pas mon message à ce point nécessaire, ni qu'une amitié inconnue me tende forcément les mains, de l'autre côté de mon dire et m'attende. Qui m'attendrait ainsi, les pieds froids ? Qu'ai-je à retrouver ? Et d'ailleurs, qu'ai-je perdu ? Je ne viens pas d'ailleurs. Je ne suis pas un errant, un naufragé. (Je l'ai peut-être cru, comme tout le monde et je crois même autrefois l'avoir dit — mais ce n'est pas vrai). Je n'ai pas à faire les signaux de détresse de celui qui se noie, les grands gestes désespérés de l'abandonné. *Je m'imagine parfois être celui qu'on a perdu à la fin de la chasse, quand l'écho s'affaiblit dans les bois gelés...* Je n'ai pas à appeler comme celui qui meurt de faim ou qui tombe. Je jouerais mal ce rôle où je me sentirais très méprisable. Quelques-uns d'entre-nous sont sans doute hagards, puisqu'ils le disent. D'autres portent un masque par peur de leur propre visage. D'autres cherchent un chemin dans le vide et ne se retrouvent que dans ce qu'ils sont d'absence. Il en est qui ont senti je ne sais quoi de noir les entourer et crient devant l'irrémissible. D'autres se sont enfuis, d'autres reviennent de loin, rapportant avec eux de fabuleuses nouvelles ; je ne les conteste pas et je ne prétends pas que ces messagers soient des menteurs.

Je suis au milieu de ma vie, sur une terre que je n'ai pas envie de fuir, (une terre, je veux dire le réseau d'objets, de plans et de visages à travers lesquels je chemine). Je crois à l'existence de cette terre nécessaire, qui est bien ce qu'elle est. Je n'en suis jamais sorti et je n'en sortirai probablement jamais. Ma vie est quotidienne. Je n'ai jamais vu que l'endroit des choses. C'est bien ainsi. J'accepte volontiers la vie telle qu'elle m'est dévolue, et moi tel que je suis. La prendre en charge. Les nouvelles que j'annoncerais, pareilles à l'eau tirée du puits communal. Sans autre valeur que celle de l'effort léger, à la portée de tous, indispensable à la remontée du seau, (mais l'eau, du moins, est fraîche et désaltère !). Qu'ai-je à écrire que nul ne sache ? Est-ce précisément *cela* que je dois vous écrire ? Pourquoi le devrais-je puisque le fait d'écrire et même de penser à l'écriture en tant qu'action que je vais être obligé d'accomplir, commence à me déséquilibrer, me déchire. Ce à quoi j'obéis apporte en moi le doute, une angoisse diffuse — envie de quitter ma chaise, de changer de place, impression d'être décroché de tout — une vague tristesse, je ne sais quoi d'indéfinissable qui me pèse. Mon intention m'arrache d'un ensemble dont je faisais partie pour me projeter je ne sais où en moi ou hors de moi et tend ainsi à me détruire en abîmant cet ensemble. Quel surprenant besoin que le mien. Est-il ce phénomène d'autodestruction que je redoute ? Je dois à tout prix le justifier ou l'abolir.

Mais le fait que je suis en train d'écrire, je ne peux pas l'abolir. Mon acte s'est d'ailleurs emparé de moi si bien, que sa présence a l'air de me constituer. Je ne pourrais pas (ou ce serait alors trop facile. .) le justifier par des raisons que je ne trouverais pas à l'intérieur de lui-même. Certes, il aura des conséquences qui le dépasseront, à condition qu'il ait bien été. Que je le veuille ou non, elles sont contenues dans les premiers tracés de la plume et elles seront, ces ondes, cet ébranlement, ce mouvement qui naîtra de lui et qui changera quelque chose, elles seront, à travers la durée de son résultat, sa véritable présence et sa seule justification comme la nature du pain qui se mange présente et justifie le geste du laboureur. Le texte sera, à partir de l'acte d'écrire, en vue d'exercer une influence, qui sera bonne ou néfaste, sur les esprits qui en prendront connaissance. Je ne saurais cependant justifier cet acte que j'accomplis par les conséquences qui découleraient de son résultat puisque je ne sais pas encore, moi écrivant, s'il y aura un résultat. Que j'ignore si j'aboutirai à un texte, cela ne m'empêche

pas de l'écrire. Le texte n'est pas. Il n'est pas encore *fait*. Peut-être ne le sera-t-il jamais. Seule se poursuit l'action de le former qui se prolongera plus ou moins longtemps selon les circonstances et qui possède une intensité de présence suffisante pour absorber.

La présence. Voilà, semble-t-il, que je rencontre un des caractères essentiels de l'acte d'écrire. Plutôt que de justifier (ce qui, après tout, ne m'appartient pas...), si j'essayais de déterminer quelques autres de ces caractères, des nuées se dissiperaient peut-être au passage.

Je reconnais que rien ne me force à écrire, sinon le besoin intérieur dont je suis, par moments, le théâtre et que je ne puis autrement définir qu'en l'appelant intérieur. Pour lui résister je n'aurais à faire appel qu'à moi. Nulle pression du dehors. Nulle entreprise ne s'exerce apparemment contre moi, dans ce sens. Aucun dieu, aucun démon ne m'aide ni ne me poursuit et je ne suis pas davantage en état de crise somnambulique, hypnotisé ou vacant. J'ai conscience de mon état (désagréable : impression d'être chargé, comme le temps) tandis que le besoin d'écrire m'apparait néanmoins comme tendant à une fin désirable. Aussi, loin de chercher à lui résister, je mets tout en œuvre pour le satisfaire, même au prix d'un certain effort, parfois douloureux. Je vais jusqu'à le provoquer, en créant systématiquement les conditions matérielles favorables à son assouvissement. Toutes les ténèbres, je le sais bien, subsistent : à qui, comment, pourquoi. Elles sont à remuer. Je laisse ce qui bouge ainsi et que seul le résultat de mon acte pourra quelque peu maîtriser, s'agiter par dessous. Les ténèbres ne sont pas de l'acte que j'accomplis dans une région de mon esprit où j'ai accès. Je ne veux pas dire que cela ne vienne pas de plus loin — oui, tout comme une levée d'orage. (Laissons ouvertes toutes les portes, même celles de l'obscur). Mais de répondre à mon besoin me porte à l'extrémité lumineuse de moi et je ne me prétends jamais plus libre.

S'il en est ainsi, si l'acte d'écrire dépend de ma volonté et manifeste ma liberté, il m'est impossible, à moi écrivant, de le mépriser. Je dis que je *veux* écrire, en toute connaissance de cause, et ce disant, je me compromets assez pour accepter ce que ma position a de précaire et ma réussite incertaine ; je confère nécessairement à mon acte une certaine valeur, même si je prévois qu'il n'aboutira à rien de valable. Je mentirais si je tenais pour insignifiant un effort qui n'est pas un malentendu, ni la suppuration ignoble d'une poésie qui fleurirait à l'intérieur, en un imaginaire lieu que

seul atteindrait je ne sais quel Silence. *Les miroirs les plus purs, les soins les plus sévères...* La lettre n'est pas la trahison de l'esprit, pas plus que l'acte ne trahit la pensée. (Et si le non-écrire vaut mieux, ou si je pense qu'il mène plus loin — plus loin que quoi ? je peux toujours me taire. N'importe qui peut toujours se taire).

L'acte d'écrire contient donc quelque chose de hasardeux, de risqué. C'est une espèce de pari que je fais, à la fois sur moi et sur le langage. (Le mythe du Coup de Dés). Pari d'autant plus confiant dans la nature de l'acte que je suis plus incertain de son résultat : ou plutôt, je suis à peu près certain que ce résultat ne sera qu'approché. Il pourra être probablement négligé par celui qui voudra faire le total. Car je sais qu'il n'aboutira pas totalement, qu'un certain vide — je suis incapable de le mesurer — un certain non-écrit surgira toujours, impossible à effacer, entre les lignes les plus serrées. Je sais qu'il serait toujours possible d'un peut mieux représenter ce qu'on veut écrire par ce qu'on écrit, que de l'un à l'autre il y a toujours une perte et que même les cristaux du langage que j'appelle irremplaçables ne me paraissent tels que parce qu'ils n'ont pas encore été remplacés — illuminant par instants si imprévisibles, à de si grands intervalles, la masse, que ces météores secrets on les tient parfois pour négligeables, tant ils semblent dus au hasard, hors de la norme et à proprement parler miraculeux, ou monstrueux. (A moins que tout un immense remue-ménage n'ait été suscité que pour provoquer quelques rares éclats irréductibles). Quoi qu'il en soit, soumis à ma condition d'homme et à ce qu'elle postule, j'accepte que ma tentative la plus risquée se réduise nécessairement à une certaine approximation.

Volontaire, donc, imparfait mais valable, l'acte d'écrire — même s'il ne soulève aucun diamant — s'accomplit solitaire. La solitude est là. Si elle menace de tout envahir, je ne suis pas encore assez armé contre ses vertiges, pour m'occuper d'elle.

Où en suis-je ? J'ai pris la même attitude que le soldat, je me suis placé dans les mêmes conditions que lui, j'ai fourni un effort de même nature qui aboutit à un résultat matériellement comparable, la chaîne noire sur le papier. Cependant ma tentative, à mesure que je la connais mieux, diffère davantage de la sienne. Car je sais bien qu'il s'agit de tout autre chose que de donner de ses nouvelles en suivant les prescriptions

d'un code rigoureux ; je sais bien que le soldat, sachant à qui il écrit et comment il doit le faire ne peut pas se tromper, il n'a qu'à suivre méticuleusement les lignes tracées sur le papier quadrillé. Et je sais bien que mon souci se propose un tout autre but que le sien même : c'est cette certitude intime qui fait que je continue, bien que j'aie alors l'apparence d'écrire pour rien. Dans la mesure où écrire signifie adresser un message, je n'écris pas. Mais mon travail qui s'exerce sur une matière que je sens à ma disposition, mon application à choisir les signes que je dispose dans un certain ordre ; le soin que je mets à organiser un ensemble qui n'existera qu'autant que la dernière rature lui aura donné vie et le délivrera ; le primordial souci de donner une forme (quelle que soit celle-ci) à ce qui n'aurait été qu'une suite plus ou moins ininterrompue de déjections mentales, tout me porte à croire que mon but est davantage de façonner une certaine chose que de projeter mon moi sur le papier. L'acte d'écrire n'a pas pour fin celui qui écrit, mais ce qui est écrit. En fin de compte, il est en vue de créer un certain objet qui n'est pas moi, ni pour moi, mais à l'extérieur de moi.

Suis-je donc aboli après le dernier coup de pouce, absent de cet objet ? Je reconnais mes empreintes, car nous ne marchons pas sur la mer. Cette courbe, je la reconnais, et cette façon de voir, cette hésitation, ce sourire... Mais c'est que je veux, que je prétends me reconnaître. Le cordon est coupé. L'objet est au monde.. Il lui appartient. N'étais-je d'ailleurs pas absent, plus que je ne me l'imaginais, quand je croyais exercer mon activité sur une matière dont je forçais l'inertie ? Ah ! qu'elle était vivante, qu'elle savait bien lutter, déjouer mes efforts et combien de fois me suis-je fié à elle, à son seul génie, à son souffle et non au mien, pour dire ce que je m'étais proposé. Combien de fois nous fûmes deux ! Je m'étonne encore de ce que l'objet qui est mon œuvre a pu dire à ma place.

Je le connais mal et, chose bizarre, pas davantage parce que je m'applique mieux à le façonner. Il m'échappe au fur et à mesure que je le forme : chaque « instant » de sa formation est comme une naissance nouvelle. Il surgit sans cesse du néant, sans cesse appelé à y retourner. Il me surprend toujours et, bien que dépendant entièrement de l'action que j'exerce sur lui, il ne cesse pas d'être un étranger, un ennemi. Une fois achevé — mais que signifie le mot achevé en ce qui le concerne ? — je ne sais plus rien de lui sinon qu'il est là. Je ne comprends plus pourquoi il est tel qu'il est, ni mon ancien pouvoir sur lui. Si je l'égare,

je suis incapable de le reconstituer. Son imprévisibilité le rend nouveau : comme celui qui n'a pas de semblable. Il est insolite, comme s'il était seul de son espèce. Comme s'il n'était pas d'une espèce, d'un genre (et dans la mesure où il est d'un genre, il n'est plus lui). Non rattachable à... Toujours indépendant de... Toujours autonome. Toujours unique. Et forcément *en état de contradiction* parce que son unicité n'empêche pas qu'il se plie à un certain nombre de nécessités organiques qu'il ne peut écarter ni oublier, sous peine de n'être plus (2). Le plus libre et le mieux garrotté. Perpétuellement suspendu à sa propre liberté, il n'a de réalité que dans une sorte de permanence. In-ouï et répété.

Que l'objet m'étonne, je m'arrête de m'étonner sur lui, car je ne doute pas de ce que mon émerveillement a d'un peu naïf, en même temps que de scandaleux. Mais encore, ce qui suffirait peut-être à caractériser l'objet qui résulte de l'acte d'écrire : de ce que la surprise est en lui, il est nanti d'une présence particulière qui le distingue des autres objets qu'on appelle naturels — la même présence que nous avons rencontrée dans l'acte qui le formait. Cet objet est celui qu'on voit. Il est aussi, pour reprendre le mot-clé d'Eluard, celui qui *donne à voir*. Car donner à voir, c'est amener l'univers sur le plan de la présence, en figurant ce qui le compose. En lui donnant figure (humaine).

Alors la liaison devient possible par l'intervention de l'objet qui est là, nécessaire lieu de passage. J'ai quelque peu bousculé la notion de message parce qu'elle secrète les toxines de la solitude et de l'orgueil. Ecrire, cependant, serait un acte nul s'il n'établissait pas un réseau de communications entre celui qui écrit et son lecteur et, plus encore, entre autrui et autrui. L'objet, qui est perçu par les sens, émet des signaux compréhensibles. Nous pouvons tous nous y référer. A partir de lui, un alphabet, un code commun sont concevables ; non à partir de ce que toi ou moi nous ressentons, car c'est notre secret, avant son intervention. Tu ne saurais pas ce que je suis, ni moi ce que tu es si nous n'arrivions pas à nous reporter ensemble à l'expression de ce que nous avons en commun.

Il est tard, schématisons : chaque émotion ressentie reste solitaire tant que... La sensibilité commune,

(2) Pas plus, certes, que la chose écrite ne peut être isolée des nécessités extérieures à elle, dont elle est issue. Décrire comme j'essaie de le faire, l'acte d'écrire en le considérant de l'intérieur et sans le rattacher au sens général, qui en conditionne la valeur, de l'époque historique dont il est une des expressions, c'est très exactement le couper en deux. Le lecteur a déjà compris qu'il n'en voyait, dans cet essai, que la moitié.

diffuse, est inerte tant qu'elle n'est pas fixée en des points d'inégale répartition, distribuée de niveaux différents, tant qu'elle n'est pas organisée en un système (au fait, l'ensemble des textes...) constituant un réseau, un « combinat » producteur lui-même de l'énergie utilisable. Elle est gaspillée tant qu'elle ne passe pas, ramassée comme les rayons solaires dans la lentille, entre les limites étroites de l'objet condensateur. Et transformateur puisque l'émotion dégagée par lui est d'une autre nature que celle que toi ou moi avions ressentie au départ. De celle-ci, nous n'étions pas responsables, pas plus que des mouvements obscurs de nos viscères. Sa seule valeur consistait dans sa faculté à pouvoir être transformée, au cours d'un travail dont tout ce qu'il est permis de dire, pour l'instant, est qu'il est humain, en cette autre émotion, utilisable désormais par les esprits qui n'avaient fait que ressentir la première, chacun en ce qui le concerne. Les miennes, les tiennes, toutes solitaires, toutes inexprimées, n'étaient valables que pour toi, que pour moi. Si nous leur accordons quelque prix, si nous leur attribuons quelque chance de durée et si nous pensons qu'elles sont plutôt destinées à nous unir qu'à nous séparer, elles aboutissent, après une opération particulière, à une solidification qui en bouleverse la nature.

Car, une fois exprimée — et l'objet n'a pas d'autre raison d'être que d'être le lieu de l'expression, ou de la durée, ou encore de la mise à jour (en forme), la pensée concrète de chacun, devenue langage, est universellement valable et profitable à tous.

L'objet est donc langage.

Chaque objet est une *proposition*.

●

Pressons-nous, il est tard et presque tout reste à dire. (Nous avons trop musardé sur la lettre du soldat...)

Faire. Ecrire est une action ; et le texte le produit d'un effort. Non l'ectoplasme d'un silence intérieur ou d'une extase. Le silence n'est pas le pays perdu de l'écrivain. Aucun *regret*...

Le texte n'est pas le bouillon de culture de l'angoisse, ou du remords, ou de la haine de soi. (A moins que quelque complaisance...) Pas le piétinement de la

mauvaise conscience. Tout ce qui était trouble, et mon trouble antérieur qui m'a poussé à écrire, tend à se clarifier à travers le réseau de l'écriture aux caractères serrés comme un tamis. Une décantation.

Quoi qu'il en soit, et même si l'acte d'écrire est trop complexe pour se résoudre tout entier dans la formation d'un objet, du moins, envisagé sous cet angle, il permet quelques propositions qui peuvent aider à éclaircir le fait littéraire en le débarrassant de certains fantômes qui l'encombrent.

1°) L'acte d'écrire est une insertion, une avancée dans le monde réel puisque son but est, en fin de compte, de participer à le connaître mieux en aidant à le former. Il affirme, au moins, que nous sommes au monde !

Il consiste à proposer une « chose » qui peut (dans le cas le plus favorable, évidemment, mais qu'il faut toujours prévoir) qui peut y avoir sa place. Qui peut être utile. Il est donc un acte positif et non de repli, non un isolement, non une fuite. Celui qui écrit ne fuit que l'inexprimé.

2°) A partir de ce moment, et de ce moment seulement, je ne crains plus la solitude nécessaire. Je n'en ai plus peur, car elle a perdu tout caractère métaphysique. Elle n'est plus génératrice d'angoisse. La solitude de l'écrivain est uniquement une solitude artisanale, une condition de son travail. Quand il écrit, ça le gêne qu'on fasse du bruit dans la pièce ou qu'on regarde par dessus son épaule. Sa solitude ne va pas plus loin et certes, alors il parle seul sans s'en étonner puisque sa parole commence à cette condition. Mais l'objet parle le plus grand nombre.

(Pour mesurer ce nombre, il est d'ailleurs indispensable d'évaluer le temps pendant lequel il sera susceptible de parler, la *réserve de parole* qu'il peut contenir. Notion de l'objet accumulateur...)

3°) S'il s'agit de former un objet, il doit y avoir une façon optima de mener l'opération à bien. Il doit exister la meilleure méthode.

La recherche de cette méthode, c'est, après tout, l'affaire de la rhétorique.

Mais voici qui est grave : les conditions littéraires sont telles que la liberté du langage est un acquis auquel nul ne se propose de renoncer. Nous devons considérer comme une donnée, que non seulement l'écrivain dit ce qu'il veut, mais encore qu'il le dit

comme il le veut ; que la liberté de son dire réside non seulement dans les idées exprimées, le sujet choisi, etc..., mais encore à l'intérieur même de son langage, et que celui-ci, dont la structure a fini par être attaquée, est ainsi le lieu de phénomènes de dissociation qui risquent d'aboutir à son éclatement. Il nous est encore impossible de prévoir si ce mouvement s'arrêtera, s'il peut s'arrêter. Il est peut-être déjà arrêté. Ce ne fut peut-être qu'un accident, une poussée fébrile. Un reflet de circonstances dépassées. Ou, si l'on en croit Apollinaire, cette dislocation serait au contraire le prélude obligatoire à un élargissement inouï, la place faite libre pour le monde et à l'homme nouveaux... Quoi qu'il en soit, il nous est actuellement impossible de renoncer à *notre* liberté du langage.

Constatons alors, en plus d'une solitude artisanale, une solitude rhétorique.

Les lois organiques existent, de la parole humaine constituée en objet transmissible d'esprit en esprit. On peut, par exemple, savoir et faire savoir ce qu'est un vers, puis une strophe, puis un poème en tant que systèmes progressivement complexes de langage organisé. Mais :

Dans les conditions actuelles de l'écriture, à chaque fois ces lois sont à retrouver par celui qui doit faire face à la liberté absolue de la parole, comme si elles étaient à réinventer perpétuellement. Et en effet, chaque départ dans l'écriture est une réinvention. Pour aboutir au texte, une infinité de méthodes sont possibles, bien qu'elles soient d'inégale valeur. Il n'y aurait donc pas une rhétorique, mais une infinité à propos d'un langage disponible.

Et la responsabilité est devenue totale de l'écrivain depuis qu'il choisit librement la méthode qui lui paraît la meilleure pour aboutir à l'objet. Lui, l'imprévisible, reste lié à la rhétorique qui aura servi à le former et qui le marque comme le fer rouge la bête qu'on distingue pour la retrouver. Chaque objet emporte sa rhétorique sur l'épaule. Ou, s'il n'est pas une bête, comme l'individu son visage.

Quant à celui qui écrit en choisissant une mauvaise méthode, son acte, l'acte d'écrire, reste *sans objet*.

JEAN TORTEL.

CHRONIQUES

LE TEMOIN POETIQUE

JEAN DE BOSCHERE
UNE GRANDE ŒUVRE
ENFIN ACCESSIBLE

> *« Tous mes « poèmes » contiennent dans les fentes de leur appareil, au moins une lueur de ma folle espérance.*
>
> *« Mon espoir se dénonçait même dans des paroles qui eussent été hérétiques, si l'on pouvait blasphémer sans avoir d'abord accepté, promis fidélité ».*
>
> JEAN DE BOSCHÈRE.

Il me faut désavouer par avance le *ton* sur lequel je serai appelé à parler de Jean de Boschère. Avoir l'air de découvrir un poète de cette importance est une attitude parfaitement ridicule. Me voici pourtant contraint de l'adopter puisqu'il ne s'agit pas ici d'une étude exhaustive, on n'épuise pas un tel sujet en quelques pages de revue ! mais uniquement d'une mise au point. « C'est une aventure périlleuse, a-t-on dit, que de parler de ce rebelle. Son œuvre est un territoire dont on ne peut nommer les frontières qui l'entourent, ni s'il faut lui entr'ouvrir le temple de la poésie, de la philosophie ou de la mystique. L'Obscur se trouve inclassable et « sans précédent » : un de ces hommes qui appartiennent aux temps sans appartenir à l'histoire d'un temps. « Qu'un auteur s'exprime ainsi en parlant de lui-même voilà certes qui pourrait suffire à le faire taxer de

mégalomanie par les médiocres. Il faut être un Boschère pour en avoir le droit et il en a le droit parce qu'il exprime une certitude, fait état de l'expérience de sa vie, et ne se complait pas en une œuvre qui justifierait cependant tous les amours propres d'auteur. « En marge de la vie contemporaine et des Lettres, à toutes les époques de son existence, ceux qui ne dénonçaient pas la folie de l'Obscur, le chargeaient des péchés inspirés par Satan. Il en prit le nom selon un procédé révulsif de magie très connu, comme il accepta le sobriquet d'Obscur au temps où Mallarmé était « décadent ». L'accusation s'explique si l'on sait qu'il suivait jusque dans l'absurde les lois de ce qu'il considérait comme la vérité et la pureté. Une telle rigueur se traduit par une cruauté extrême dans un monde entièrement basé sur le mensonge. Celui qui vivait sous une discipline médiévale devait imposer des souffrances à ceux qu'anime le quiétisme confortable du cléricalisme moderne. » En voilà assez, n'est-il pas vrai ? pour susciter la défiance des bien-pensants. Ce poète qui retrouve d'instinct les accents de l'Ecclesiaste ne saurait convenir aux chrétiens orthodoxes et ils se sont gardés de l'adopter. Et comment les fanatiques de l'autre bord ne se défieraient-ils pas de ce mystique dont les professions de foi constituent pour eux de véritables provocations : « Il loue sans défaillance « l'isolement de la conscience ». La conscience d'une foule se nomme mode de penser et morale utilitaires, et le goût du jour n'est qu'une puérile matière de calendrier profane.

« *Mais qui oserait penser que, dans cet isolement, ne se développent que délectations moroses et liturgies intimes ? Ce serait ignorer la passion, origine de l'effort de méditation. A côté de cette quête brûlante, l'autre part de l'activité du penseur n'est qu'édifications de constructions périssables... Moins qu'à toute autre époque, le poète ne sera demain le contemporain d'une organisation sociale. Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, Artaud se trouvaient douloureusement empêchés par des faits et des idées transitoires. Ils étaient surtout rebelles à l'adhésion aveugle, aux incohérences et aux bassesses d'une époque. Or, le poète, vivant dans tous les temps, y poursuit une ascension dont la rigueur et la pureté ne peuvent être contaminées par l'éphémère durée d'un régime, d'une éthique adaptée à des vices et méthodes de penser opportunistes et passagers. Il atteint le plan où l'on peut concevoir les qualités, les valeurs, les plus profonds germes de vérité éternelle latents dans la conscience de tous les hommes.* » Sans doute serait-il trop facile de relever par ailleurs l'aveu que, dès son enfance, Boschère pouvait « ignorer l'existence des contrats sociaux » et que « les siens lui avaient permis de grandir comme un héros de légende omnipotent », mais il serait parfaitement vain de lui en faire reproche, et au surplus on n'expliquerait rien par

là. Les conditions économiques rendent compte dans une certaine mesure de l'épanouissement ou de la stérilité d'un artiste, de la diffusion ou de l'échec de son œuvre, dans une mesure plus contestable encore de son système de pensée ou si l'on préfère de son climat mental ; leur analyse, si poussée soit-elle, ne nous aide nullement à comprendre pourquoi tel homme a entrepris de créer une œuvre et pourquoi d'autres hommes la trouvent belle alors que d'innombrables contemporains appartenant à la même classe sociale non seulement demeurent fermés à une expérience de cet ordre mais encore n'en éprouvent même pas la tentation. Jusqu'à nouvel ordre et sans pour autant les ériger en mythes les principes de « vocation » ou d' « élection » constituent pour le critique des hypothèses de travail parfaitement valables. A ce titre il convient de prendre exactement au pied de la lettre les propositions de Boschère : « Il éprouva la surprise la plus mémorable quand il découvrit que tous ne vivaient pas dans une atmosphère essentielle, dans un éther saturé de poésie, que celle-ci n'était pas pour tous la seule réalité dissimulée sous la *représentation* du monde. Au prix de la solitude, du mépris et parfois de la haine l'Obscur refusa d'admettre la vérité de cette révélation dégradante. Le sentiment de la réalité poétique de l'univers était déjà au moyeu de la roue de son existence. Pour entrer en poésie il n'eut pas à perdre des qualités de citoyen, de fidèle, de complice, de bourreau, il ne porta jamais aucun de ces titres ni autres. » Encore une fois on ne saurait analyser plus justement que l'auteur les raisons d'être de son œuvre et il ne nous appartient pas de les discuter. Ce qui compte pour nous c'est uniquement le fait que cette œuvre capitale (Un critique n'a-t-il pas assuré que « l'on se trouvera brusquement obligé de refaire toute l'histoire de notre littérature, de notre poétique *en fonction* de Boschère » ?) est pour la première fois à la portée du grand public.

Successivement viennent de paraître, au Sagittaire, *Derniers « Poèmes » de l'Obscur* (Précédés de *Nous, les derniers*, et de quelques pièces anciennes) qui groupent des textes composés de 1917 à 1946, et aux éditions « Au Parchemin d'Antan », chez Fourcade, *Héritiers de l'abîme*, où des poèmes d'avant 1916 ainsi que des textes publiés hors commerce entre 26 et 40 précèdent les derniers poèmes de 41 à 49. Jusque-là Boschère, que les Imagistes anglais accueillirent les premiers (dès 1917 F. S. Flint traduisait les poèmes de jeunesse de Boschère et les publiait chez John Lane sous le titre *The closed door*. En 1923, toujours chez le même éditeur londonien, paraissait *Job le Pauvre* dont les textes étaient traduits par des écrivains de la classe d'Aldous Huxley et d'Edith Sitwell) et que Supervielle, Vitrac et Artaud connurent dès 1923, était pratiquement demeuré en marge de tous les mouvements français d'entre

les deux guerres. C'est à peine si l'on peut signaler la parution chez Fourcade des textes d'abord connus en Angleterre, *Ulysse bâtit son lit,* celle dans les feuillets de « Sagesse » de Fernand Marc d'*Elans d'ivresse,* et en 36 la publication hors-commerce de *Dressé, actif, j'attends,* publication confidentielle, mise sur pied par quelques admirateurs. Je n'ai point coutume de donner des détails bibliographiques qui, d'ordinaire, me paraissent parfaitement oiseux, mais dans le cas de Boschère ils ont leur importance. Ils expliquent pourquoi Boschère bien qu'ayant vécu à Paris avant 1914 et de 1925 à 39, avant de se retirer à La Châtre (Indre), était relativement peu connu comme poète (ce « relativement » s'entend par rapport à sa réputation de peintre) alors que l'avant-garde anglaise le tient pour un de ses précurseurs. Au demeurant d'ailleurs est-ce peut-être le côté anglais de son génie (il le possède en commun avec beaucoup de ses compatriotes belges) qui désarçonne le plus des lecteurs français plus sensibles aux jeux de l'intelligence qu'à ceux de la vision. On conçoit mal un admirateur de Valéry adhérant au lyrisme de Boschère. Inversement un suiveur de surréalisme s'accommodera mal de la cohérence du discours chez Boschère dont les images, si fantastiques soient-elles, sont rarement explosives mais présentent bien plutôt une valeur plastique. Boschère est un authentique visionnaire et un prophète, ce n'est nullement un expérimentateur du verbe ou de l'image, encore moins, ce serait lui faire insulte ! un virtuose de la gratuité. J'irai même jusqu'à dire que sa grandeur réside souvent dans une certaine gaucherie, qui est le signe même de l'authenticité. Oui, ce poète que ses adversaires voudraient réduire aux banales proportions d'un esthète, d'un dilettante apatride coupé de la réalité contemporaine et se complaisant dans un narcissisme stérile, est bien de tous nos lyriques celui qui me parait le moins consentir à la facilité, un des très rares qui ne fasse aucune concession au didactisme, car tous ses poèmes, qu'ils soient des réussites ou des échecs, ont ceci de commun qu'ils se fondent sur une expérience. De cette expérience, ils ne nous proposent pas les résultats, ils sont cette expérience même qui se poursuit dans le temps où elle s'exprime. Les images ne sont jamais adventices ou ornementales mais des moyens de préciser la pensée. Ce lyrisme d'une foisonnante richesse, qui nous restitue à la fois le monde dit extérieur et les vertiges de l'âme, se confond avec la passion de la connaissance :

> *Et surtout abandonnons jusqu'aux mots d'hommes,*
> *flibustiers moqueurs, signes aux mille faces ambiguës,*
> *laissons toutes les cordes, les haches et les preuves.*
> *Et nous verrons brûler mieux que le Buisson écarlate*
> *que la nappe d'andrinople jaillissant de la plaie,*

plus torride que la pierre de volcan
qui avale les perles d'eau.

....

Qui fut-ce, celui qui,
avec une gauche tendresse,
me blessa alors, pour l'éternité,
me blessa le cœur d'une épée étincelante
d'une blessure qui ne doit plus se refermer.

Je dois renoncer à faire des citations car elles trahissent l'esprit de ces vastes poèmes puisqu'elles en rompent arbitrairement le souffle et le mouvement. Comment rendre la complexité, l'élan de « La vaste route dans ma cellule » par exemple, cette séquence pathétique entre toutes :

Hélas ! ô Dieu éternel
rendez-moi mes paroles inutiles
des myriades de paroles dans une vie scrupuleuse.
Et s'il faut que le Démon me secoure
car un glissement de plus
un pas de plus et ce serait
le jour de la beauté terrifiante
s'il faut que vous laissiez le Démon
me donner les paroles magiques
ô Dieu éternel et tu sais que
le jour de la grande vision intérieure
le jour où cela paraîtra
je ferai silence
le jour où tu seras là
ce que le simple ne peut soutenir
la terrifiante terrifiante terrifiante
présence de la beauté d'Amour
je ferai silence
car la grande gelée tue les plus petits
et la flamme sera alors comme des glaçons
suspendus à la dernière lumière
et je serai seul d'ailleurs
ô Dieu éternel sans hommes...

Je laisse aux théologiens le soin de déterminer si le Dieu du poète répond aux définitions du dogme, si Boschère est, comme il me paraît, plus proche de l'orthodoxie en ses œuvres récentes. Je gage pourtant qu'on lui fera toujours grief de son orgueil, de se déclarer « requis dans son sang »,

en somme prédestiné. Non pas satanique au sens vulgaire mais plutôt luciférien il parle à la divinité d'égal à égal et sans doute faudrait-il remonter au « Livre de Job » pour retrouver de tels accents. Il a le ton rocailleux, véhément des prophètes et comme les prophètes il sera suspect aux croyants par sa volonté de quête personnelle et aux incroyants du seul fait qu'il professe une foi. Aux uns comme aux autres objet de scandale. Encore une fois je l'abandonne aux gens d'Eglise mais les inquisiteurs du Siècle, au nom de quoi le décréteraient-ils anathème ? Passe encore pour les Marxistes (ils sont d'Eglise) mais les réticences des Surréalistes sont fort étranges. Seul Artaud, l'esprit le plus libre qui fût, a approuvé les démarches de Boschère : « Jean de Boschère m'a fait. Je veux dire qu'il m'a montré combien lui et moi nous ressemblions et nous étions proches, et cette preuve au moment où je suis m'est plus précieuse que tout le reste. Il a établi l'unité tremblante, centrale, de ma vie et de mon intelligence ». Il y a tout de même un fait d'évidence : nous sommes à ce point solidaires de tout l'héritage judéo-chrétien que, même apostats ou athées, la plupart des problèmes pour nous se posent et surtout s'expriment en termes religieux. Cela n'a rien à voir avec une quelconque allégeance doctrinale. Les critiques chrétiens outrepassent leurs droits quand ils s'annexent certains poètes mais leurs adversaires ne les outrepassent pas moins quand ils prétendent interdire toute aventure mystique. En somme, personne en France n'admet plus l'exercice de la liberté spirituelle. Rien d'étonnant à ce que Boschère ait d'abord été compris par les Anglais. Ils ont retrouvé en lui la candeur et l'apocalyptisme de Blake, et qu'est l'œuvre de Boschère sinon un nouveau « Mariage du Ciel et de l'Enfer » ? Elle reflète, peut-être même a-t-elle déterminé, les préoccupations et les attitudes mentales du récent lyrisme anglo-américain. C'est la même façon de transcender l'expérience quotidienne, non pas mystique « à l'état sauvage », mais méditation d'homme de la rue. Manifestement les démarches de Boschère s'accommodent mal de la langue française et on a souvent, bien qu'il parvienne à se concentrer, l'impression d'une traduction. Il faut le lire à haute voix, trouver la clef convenable, car il est visuel et non musical. Moins ésotérique que Milosz, le seul contemporain qui fût de sa taille, Boschère n'enchante pas et séduit moins encore mais quinconque a pu se passionner pour lui est empoigné par cette exigence de grandeur.

LÉON-GABRIEL GROS.

L'ESPRIT ET LE TEMPS

PERMANENCE DU SCANDALE

Les historiens, comme les sociologues, lorsqu'ils échappent à l'esprit d'église ou de parti, disent en substance, et le disant, laissent percer une satisfaction secrète : la corruption, la concussion, le népotisme, le favoritisme, la simonie, le racket, etc... sont inhérents à toute organisation humaine. Sous tous les régimes, sous toutes les latitudes, à toutes les époques, ces maux apparaissent comme l'expression plus ou moins accentuée d'une pathologie sociale inséparable de la vie collective. Ce n'est point là une vue particulièrement pessimiste, mais la simple reconnaissance d'un fait qui appartient au comportement de l'espèce.

En disant que l'Empire romain fut un splendide exemple de racket, on n'apporte qu'une des faces de la vérité. A tout mal correspond un bien et ce qui importe, c'est de savoir si la balance est positive. Les avantages des quelques siècles de Pax romana dépassent largement les déprédations et les pillages des consuls et des préfets impériaux. Quant à ceux qui exagèrent, le cas de Verrès montre bien que l'hypocrisie officielle sait toujours les contenir ou leur faire rendre gorge. Dans ce domaine comme ailleurs, il importe d'agir avec modération.

Lorsqu'on en vient à l'analyse des causes de ces maladies sociales dont la permanence n'exclut pas les périodes de latence suivies d'accès virulents, les moralistes interviennent, et généralement, embrouillent la question. Pour beaucoup, seul l'argent, la cupidité, la soif de richesses amassées en marge des lois et des coutumes sont les agents pathogènes du désordre. Et cependant d'autres causes sont au moins aussi nocives. Cela est frappant dans les sociétés où le rôle de l'argent ou de la propriété est relégué sur un plan subalterne. Le désir de puissance, la jalousie, le souci de plaire, d'obtenir des grades et des honneurs, parfois de fuir les responsabilités ou de les transférer sur autrui, ont

dans la genèse de ces maux une part aussi importante, sinon plus, que celle attribuée communément à l'argent. Il n'est pas jusqu'à l'émulation intellectuelle qui n'engendre souvent un climat de combinaisons et de corruption. Au surplus, l'accumulation de richesses acquises en fraude du droit public profite en définitive à la communauté. Combien de donateurs dont les traits apparaissent à l'angle inférieur d'un triptyque dans une pose agenouillée ont acquis honnêtement les biens dont ils se sont défaits ? A Fouquet nous devons les magnificences de Vaux et la protection de La Fontaine. Aux friponneries des fermiers généraux, nous devons le splendide ensemble architectural de la place Vendôme. Les régimes forts, la monarchie Louisquatorzième, la Convention, l'Etat Napoléonien ne furent pas mieux immunisés que les régimes faibles comme le règne de Louis XVI, le Directoire et la monarchie Louis-Philipparde. Bornons-nous à la France et rassurons-nous en pensant qu'ailleurs il en fut et il en est de même.

Une prise de conscience collective de tels maux donne naissance au Scandale. Cette apparition symptomatique exige une médication moins efficace que spectaculaire : on débride l'abcès ou on tente de le résorber. Les régimes forts, sauf si la raison d'Etat exige l'étouffement, préfèrent le scalpel. Ils sanctionnent, souvent injustement. Les régimes dits « faibles » parce que pour eux le souci de la liberté de l'individu prime les postulats de l'autorité civile préfèrent des remèdes plus anodins. L'efficacité ou plutôt l'inefficacité des uns et des autres, en tant que prévention, est d'ailleurs égale. L'action d'un gouvernement a pour objet moins de guérir le mal que de satisfaire ce qu'on appelle l'opinion publique, une opinion souvent mythique, fabriquée à l'aide d'artifices verbaux par les soins d'une minorité qui ne voit dans tout ceci qu'un ensemble de moyens plutôt qu'une fin. J'excepte naturellement de ce jugement sommaire les prophètes et les moralistes qui, en toute bonne foi, jouent le rôle de leucocytes limitant localement les progrès de l'infection.

En général, le scandale fait l'objet, de la part du corps social, d'un jugement trop subjectif pour être valable et nous autres, Français, avons eu longtemps une propension traditionnelle à en exagérer les effets.

Maurice Toesca, dans son roman *Le Scandale* (1) pose comme toile de fond une Affaire, qui rappelle l'affaire Stavisky. Devant ce décor se déroulent, ingénieusement tissées, une intrigue amoureuse et une intrigue bureaucratique. L'escroc Stanley, c'est Stavisky, le préfet de police

---

(1) Albin Michel, éditeur.

Orson, c'est Chiappe, le ministre de l'Intérieur Taverny, le directeur général de la Sûreté Renard, c'est.... L'homme pur, l'incorruptible petit fonctionnaire Lucien Calame, qui n'est incorruptible qu'avec trois grains de folie, l'amoureuse Elisabeth et le bon jeune homme plein de bonne volonté et sensible à tous les arguments, Bontemps, complètent la série des personnages. L'ironie débonnaire de Toesca, son humour agréable et tempéré, excellent à éclairer l'absurdité de la condition bureaucratique (il s'agit ici du Ministère de l'Intérieur) cette condition qui fait que les bureaux perdent totalement de vue leur objet « service public », au service du public, pour ne plus vivre qu'en fonction d'eux-mêmes et de leurs besoins internes. Ainsi le bureaucrate crée, sans le vouloir et par une singulière transposition de ses intérêts un climat propice à la corruption surtout lorsqu'il tend à étouffer le scandale. Plus qu'un pamphlet, les dialogues adroitement amenés par l'auteur, démontrent par exemple combien un ministre est impuissant, perdu dans le labyrinthe de ses bureaux.

S'agit-il d'étouffer le scandale ou de débrider la plaie ? On ne sait. Les volontés ou plutôt les velléités se heurtent mollement, les crocs-en-jambe s'opèrent en sourdine. L'honnête homme n'est plus qu'un gêneur, étrange et incompréhensible. On l'excuse, administrativement, en lui concédant une quelconque faiblesse mentale.

Ce roman, l'un des meilleurs de la saison, pose parfaitement le problème du scandale et celui de son exploitation. Bientôt vingt ans vont nous séparer de l'affaire Stavisky et aujourd'hui on reste confondu devant l'ampleur donnée à à un fait-divers au fond parfaitement insignifiant. Dix ou quinze Stavisky arrivés, affairistes, politiciens, hauts fonctionnaires, directeurs de journaux se mirent d'accord pour étrangler un concurrent qui prétendait à trop de puissance et qui voulait l'exercer d'une façon trop voyante. Braves moralistes !

Ce qui frappe surtout dans cette aventure, c'est le rôle joué par les journalistes. Les uns, canailles au service des arrivés, construisirent le scandale. Les autres, parfaits imbéciles, suivirent, soit dans la crainte de se laisser dépasser, soit dans l'espoir de favoriser la politique de leur parti. Bien rares furent ceux qui jugèrent à sa juste mesure un maelstrom concerté de cupidités et de rancunes, lequel n'eut comme résultat que de faire casser la figure aux badauds convoqués place de la Concorde par ceux mêmes auxquels le scandale apportait une précieuse diversion.

Aujourd'hui, il semblerait plus difficile de monter de tels artifices et de tels appeaux. Ce qu'on nomme apathie n'est au fond qu'une sagesse narquoise et le sentiment de la

juste proportion des choses. Il faut aussi souligner que l'influence des journaux et des journalistes n'est plus ce qu'elle était il y a vingt ans. L'abus du sensationnel a diminué leur audience et leurs propos recueillent plus de haussements d'épaules que d'approbations. Le dernier scandale, né d'une affaire obscure de trafic d'influences, semble intrinsèquement, autrement grave que l'affaire Stavisky. Et cependant l'opinion, dans la mesure où elle ne réagit pas aux « révélations » de journalistes en mal de tirage, et cette mesure est faible, semble considérer cet abcès avec philosophie. On sait que de tels maux sont inévitables et spécifiques à l'existence d'une société donnée en tel lieu, à telle époque et se traduisant par telle structure politique et économique. Changez le lieu, l'époque ou la structure et d'autres affaires surgiront périodiquement et engendreront d'autres scandales. Reportons-nous à l'Ecclésiaste : « Nil novi... »

A. BLANC-DUFOUR.

VOIX DANS L'ESPACE

QUI ÊTES-VOUS, SERGE LIFAR ?

> « *Incroyable labyrinthe du cœur humain ! O chaos qui renferme tous les contraires, qui te débrouilleras ! Moi... dans moi-même. Je ne déguiserai rien...* ».
>
> Retif de la Bretonne, MONSIEUR NICOLAS.

Sur la chaîne parisienne, le jeudi 24 août, à 20 h. 50 : quelques mesures d'un indicatif alerte, guilleret même, qui ne laisse rien présager de ce qui va suivre... Une voix affable nous dit : « Nous allons demander qui il est à Serge Lifar. » Jeu de l'interview, questions classiques, d'abord anodines, posées sur un rythme radiophonique, c'est-à-dire rapide. Les réponses se succèdent dans le même rythme, laconiques et dites avec un accent slave dont le microphone nous transmet fidèlement (bien qu'amplifiées) les inflexions les plus cachées :

— Avez-vous un violon d'Ingres ?

— Oui... c'est écrire.

— Quels sont vos animaux préférés ?

— Les chevaux et les chats.

— Aimez-vous le théâtre ?

— J'aime les ballets.

— Le cinéma ?

— Oui... je m'amuse, je m'endors, je me repose...

Nous apprenons ainsi que Serge Lifar adore Dostoïewski, qu'il a quarante-cinq ans, qu'il a ressenti sa première grande émotion en 1919, échappant par miracle à une mort certaine, qu'il n'aime pas la foule, mais la masse lorsqu'elle est exaltée par des sentiments très élevés, et qu'il ne pourra pas vivre ailleurs qu'en France.

Mais déjà des questions plus insidieuses se sont glissées parmi les autres :

— Quelle est celle de vos actions qui vous a laissé la plus mauvaise conscience ?

— (Avec le même laconisme, le même détachement) : aucune.

— Préférez-vous la compagnie des hommes, ou celle des femmes ?

— Les deux, quand ils sont intéressants.

— Si vous disposiez momentanément d'un pouvoir absolu, quels sont les trois actes, etc... ?

— Présenter un ballet de l'Opéra à Moscou, construire un théâtre de la Danse à Paris et démasquer certaines impostures.

Et enfin :

— Si vous deviez mourir dans un quart d'heure, etc... ?

— Je souhaiterais être enterré à l'Opéra, avec tous les honneurs, c'est-à-dire son corps de ballet.

●

Le petit jeu des questions et réponses est fini, du moins dans sa phase première. Ne soyons pas dupes : celui qui est tenu sur la sellette sait d'avance à quoi s'en tenir, puisque les questions posées chaque semaine sont à peu près les mêmes. Mais nous n'avons encore assisté qu'au premier acte. Le rideau tombe : ici, c'est un silence et l'une des révélations les plus surprenantes de la radio, c'est bien la *valeur* d'un silence.

Celui qui s'est prêté au jeu n'en a pas fini ! Ses interlocuteurs vont reprendre ce qu'il vient de dire, confronter ses réponses, *scruter* le personnage. Reconnaissons qu'André Gillois, Emmanuel Berl, Maurice Clavel et Jean-Pierre Morphée jouent brillamment leurs rôles d'inquisiteurs. Car il n'y a pas d'autre mot : par leurs voix confondues, la Radio est devenue la Grande Inquisitrice.

— Vous nous avez dit ne pas connaître l'angoisse, et, aussi, ne pas penser à la mort. En auriez-vous peur ? (ceci est dit plus subtilement, mais je n'ai pas la sténographie de l'émission sous les yeux).

— Non... je n'ai pas peur de la mort. C'est triste de ne pas vivre, c'est tout...

Suivent sur « ce que l'on quitte » et « l'inconnu de l'au-delà » quelques considérations qui donnent, assurément, à réfléchir. Et l'auditeur doit se trouver moins mal à l'aise, lorsque, à ce moment — et à d'autres, au cours de l'émission — les interlocuteurs de Serge Lifar se « découvrent » un peu eux-mêmes. Sinon, nous ressentirions par trop une impression de guet-apens...

— ...Le cinéma et la danse... tout de même... et Fred Astair ? (je dois dire qu'ici j'ai sursauté. Lifar ne bronche pas. D'une voix dédaigneuse :)

— Non... je n'ai rien vu... (puis il s'anime) il reste à savoir si nous trouverons, pour le cinéma, une chorégraphie... j'ai vu sur Bali des documents filmés, mais sans âme. Je leur préfère la vision personnelle que j'en ai gardé.

La part faite à la psychanalyse est trop belle, dans cette émission, pour que l'on ne revienne pas sur les rêves :

— Vous nous avez dit tout à l'heure que depuis quelques années, vous ne rêviez plus, alors que cela vous arrivait fréquemment auparavant ? Pouvez-vous préciser depuis quand... ?

— Oui... depuis... les dix dernières années... celles où j'ai dû me défendre contre les réalités de la vie... Oui... c'est depuis lors...

— Cette idée vous vient-elle maintenant, en répondant à notre question ?

— Oui... je rêvais beaucoup, avant... et je volais beaucoup ! Et du vol, en passant par Icare, Serge Lifar nous conduit à sa conception du ballet aérien. « Nijinski, avec son génie d'élévation, restait collé au sol... »

— Mais tout de même, il « sautait » beaucoup... ?

« Non ! » Cette fois, Lifar est sur un terrain qui lui est familier ; il désarçonne ses scrutateurs. « C'est un grand problème pour moi, que je vais analyser. Nijinski ne « sautait » ni dans l'*Après-midi d'un Faune*, ni dans *Le Sacre*, ni dans *Petroutchka*... D'ailleurs, les danses folkloriques. « c'est » (accent slave) des danses terre à terre. J'ai dûr fuir à Bali quand j'ai dansé en sautant !

Ces réflexions — et bien d'autres — m'ont appris plus sur la profonde signification de la danse — du mouvement de la danse — que ne l'aurait probablement fait la lecture d'un ouvrage.

●

Revenons au « cœur humain dévoilé ». J'ai eu la curiosité de rechercher quelques noms parmi ceux qui se sont prêtés à ce jeu : « Qui êtes-vous ? » Si l'on relève des écrivains (André Maurois, Thierry Maulnier, Marcel Arland) on constate que ce sont le plus souvent des artistes et surtout des acteurs qui acceptent d'ère ainsi « mis à nu ». Leur profession développerait-elle leur part d'exhibitionnisme ?

L'émission d'André Gillois est hebdomadaire, depuis octobre passé... Elle est riche en ressources radiophoniques. Quel « matériel » que ces quelques cinq cents disques, pour ceux qui cherchent à mieux connaître l'homme. Et, plus tard, quelle mine de précisions sur notre époque !

STÉPHANE CORDIER.

LA MYSTIQUE JUIVE

ET LA FORMATION DE LA KABBALE

d'après GERSON SCHOLEM (1)

Liée à une certaine phase de la conscience religieuse, la mystique juive, semblable en cela à toute autre mystique, a ses propres facteurs et correspond à un stade de l'histoire. La Nature n'est pas le théâtre des rapports de l'homme et de Dieu, car le mystique ne peut se développer dans l'univers moniste de l'âge mystique ; elle se situe dans la vie de l'homme, qu'il s'agisse de son existence personnelle ou de ses rapports avec autrui. L'âme devient la scène où se joue le drame des rapports entre l'homme et Dieu. Une nouvelle expérience religieuse reprend à son compte les conceptions anciennes et leur donne une vitalité différente et un autre mode d'expression. Ainsi, les valeurs les plus importantes : la Création, la Révélation et la Rédemption apparaissent avec d'autres traits. A l'égard de celles-ci, la mystique remplit son propre rôle, celui de toujours chercher l'essentiel et, par conséquent, de transformer la connaissance dogmatique en une expérience. Création, Révélation et Rédemption ne sont que les manifestations d'un Dieu vivant.

Respectueux de la Révélation comme fait historique, le mystique est néanmoins extrêmement attentif à la connaissance et à l'expérience dont il devient lui-même la source. A l'acte de la Révélation donnée à la communauté, s'ajoutera une révélation secrète et les valeurs religieuses revêtiront un sens inépuisable en passant dans la conscience mystique. Ce monde religieux ne peut être explicité par les termes habituels de la connaissance rationnelle. Selon la mystique chrétienne, le langage du mystique apparaît toujours paradoxal et antinomique, c'est le contraire, pour le Kabbaliste, car la langue hébraïque semble le reflet de la Parole de Dieu. Ainsi, l'interprétation mystique de la Bible devient un problème d'exégèse symbolique. Les philosophes et les théologiens useront plutôt de l'allégorie. Différence de méthode, significative pour différencier l'attitude des philosophes et des kabbalistes.

Dieu, l'univers et l'âme s'offrent à la méditation du mystique. En Dieu, il convient de distinguer un aspect non manifesté, l'Infini (l'En-Sof) et un aspect manifesté. Ces deux aspects ne seront jamais oubliés par les Kabbalistes, qui s'efforceront juste-

(1) *Major Trends in Jewish mysticism*, 2e éd., New-York, 1946, traduit par M. M. Davy, a paru chez Payot (1950) sous le titre : *Les grands courants de la mystique juive*.

ment de réduire tout dualisme. Ce Dieu caché ne peut être nommé que métaphoriquement. D'où les formules employées par les premiers Kabbalistes : « la Racine de toutes les Racines », « la Grande Réalité », « l'Unité indifférenciée ». Ce Dieu caché ne saurait être nommé dans la Bible ou le Talmud. Toutefois, au cours de l'histoire de la mystique juive, des tentatives seront faites pour essayer de transformer l'Infini impersonnel en le Dieu personnel de la Bible. Sans renoncer au Dieu caché éternellement inconnaissable, le mystique va s'attacher à la présence vivante de Dieu afin de pouvoir entrer en relation avec Lui.

La réflexion mystique considérant le Dieu vivant se manifestant par ses attributs, donne naissance à la conception d'une sphère. Royaume de la divinité à la fois sous-jacent au monde de nos données sensibles et présent activement dans tout ce qui existe. Ce royaume, les Kabbalistes le nomment le monde des Sephiroth. Or, rien ne doit échapper au monde séphirotique, sinon il y aurait dualisme et ce dualisme doit être rigoureusement surmonté. Il y a donc nécessité d'intégrer le mal dans le monde séphirotique. Le mal se présentant comme une réalité subsistante située dans l'attribut de rigueur et ayant son correspondant dans l'homme, à savoir le péché. (La notion de péché étant étroitement liée à celle de liberté).

Il apparaît impossible de déterminer exactement les rapports entre la mystique juive et le syncrétisme gréco-oriental. L'antiquité d'un enseignement ésotérique ne saurait être contestée dans le judaïsme. On ne peut non plus déterminer si les éléments mystiques de la littérature apocalyptique (Hénoch, Apocalypse d'Abraham) appartiennent à la Synagogue ou à des groupes hétérodoxes. La phase qui précède la cristallisation de la mystique juive, dans la Kabbale, apparaît d'une grande étendue, puisqu'elle commence environ un siècle avant l'ère chrétienne et se termine vers le xe siècle. La Palestine en fut le berceau. Le thème central de cette doctrine, considéré sous son aspect le plus ancien, est la Mystique du Trône. Pour le mystique juif, le monde du Trône a le même contenu que le plérôme (avec ses éons, archontes. . .) pour le mystique grec ou pour les premiers mystiques chrétiens.

Les éléments d'ordre cosmologique ont pour base le premier chapitre de la Genèse (Maase Berechit) concernant l'histoire de la création et la vision du char divin décrit dans Ezéchiel (Maase Merkaba). Cette mystique, dans sa phase initiale, ne concerne donc pas la nature véritable de Dieu, mais la vision du Trône. Lors des premiers siècles, au milieu de cette période remplie d'hérésies juives et chrétiennes, les écoles d'initiation mystique présentent leur enseignement avec prudence. Le Talmud exigeait des conditions précises; désormais, il ne s'agit pas seulement de qualités morales mais des critères d'ordre physique sont requis dont la physiognomonie et la chiromancie rendent compte. Les Grandes Hekhaloth décrivent les pérégrinations du mystique à travers les sept palais. Les anges et les lieux sont décrits avec fantaisie. Il y a une présentation matérielle d'un Dieu anthropomorphe; la magie aussi se mélange à la prière.

La période allant du xe au XIIe siècle manque de documents. A cette époque, deux courants théosophiques naissent et se propagent en Provence, dans le Languedoc au milieu du XIIe siècle.

Le livre Bahir dont la forme d'exposition est midrachique groupe des textes hétérogènes. On y retrouve le plérôme gnostique de Dieu. Il se présente comme porteur de forces cosmiques. Les thèmes gnostiques sont repris mais intégrés plus profondément dans la pensée juive. De grandes personnalités s'affirment. Les persécutions liées aux Croisades provoquent un mouvement intense de piété, d'où le terme de Hassidisme qu'on retrouvera plus tard. En Allemagne, en particulier dans les pays rhénans, le mouvement apparaît populaire. L'ascèse joue un rôle important et le savoir conçu sur le plan rigoureusement intellectuel n'est plus considéré comme essentiel. La spéculation hassidique semble d'une portée beaucoup plus vaste que celle de l'ancienne mystique de la Merkaba. De nouveaux sujets de méditation apparaissent ; une philosophie sociale, une théologie rudimentaire de l'histoire s'ajoutent à une nouvelle spéculation théosophique sur les mystères du Créateur et de la Création. Un idéal humain défini se dessine. Etre un Hassid, c'est se conformer à des règles purement religieuses, indépendantes de tout intellectualisme et de tout enseignement. La vision de la gloire (Kavod) est le but et la récompense de l'ascèse hassidique. A côté de cette conception des deux gloires (Kavod invisible et Kavad visible) se trouve l'idée d'un chérubin apparaissant sur le trône de la Merkaba (Il s'agit là d'un thème d'origine philonienne).

Dès les premières années du XIIIe siècle, les Kabbalistes se présentent comme un groupe distinct, peu important numériquement, mais dont l'influence est immense dans la France du Sud et en Espagne. Il faudra attendre Abraham Abulafia pour voir l'apologie de la doctrine du Kabbalisme prophétique. Abraham Abulafia (né à Saragosse en 1240), un des plus grands représentants de l'ésotérisme juif, introduit dans la mystique des éléments philosophiques. Son but est de desceller l'âme, de dénouer les nœuds qui la lient, c'est-à-dire de lui permettre en quittant la multiplicité, de retrouver son unité originelle. Des barrières séparent l'existence personnelle de l'âme du courant de la vie cosmique, il convient donc de faire tomber ces barrières. Philosophe, Abulafia pense que l'intellect agent est le lieu spécifique des âmes. Cet Intellect Agent peut être comparé au courant cosmique, mais les âmes emprisonnées dans les corps et retenues par les sceaux ou les nœuds ne peuvent y participer. Seule, la contemplation permettra à l'âme de se libérer. La perception des formes sensibles imprègne l'esprit de l'homme d'une multitude d'images, il lui est donc difficile de percevoir ce qui est spirituel et divin, puisque tout devient écran entre l'âme et Dieu. Pour stimuler la vie profonde de l'âme sans risquer de la détourner de son but en retenant son attention sur des objets extérieurs, Abulafia lui propose l'alphabet hébreu. Tout existe dans la mesure même de son degré de participation au nom de Dieu, cest pourquoi cette recherche de perfection peut être appelée « le chemin des Noms ». L'âme va pouvoir méditer grâce à la science de la combinaison des lettres (Hokhmath Ha-Tseruf). La science de la combinaison est une musique de la pensée pure, dans laquelle l'alphabet prend la place de l'échelle musicale. A cette science de combinaisons (qui comporte des procédés de permutation) s'adjoint une mystique des lettres et une méthode concernant à la fois le souffle et les gestes. Cette technique empruntée aux écoles d'Orient peut être comparée à celle du Yoga.

Tandis qu'Abulafia expose en Italie sa doctrine du Kabbalisme prophétique, naissait dans la Castille le plus fameux livre de la littérature kabbalistique, le Zohar ou Livre de la Splendeur. Pendant longtemps, cet ouvrage fut placé sur le plan même de la Bible et du Talmud ; la littérature rabbinique et post-talmudique le considère comme un texte canonique. On a dit et répété que le Zohar constituait le cœur de la Kabbale, qu'il en était l'expression fondamentale. En réalité, c'est l'histoire qui a consacré cet ouvrage, c'est elle qui en a fait un livre révélé, d'où le rôle du Zohar et son importance dans la pensée mystique juive. La date de sa composition, son attribution ont été l'objet de maintes recherches. M. Scholem lui-même est passé successivement par des opinions diverses avant de l'attribuer à Moïse de Léon, philosophe venu successivement de Maïmonide au néoplatonisme et à la mystique. Le Zohar, composé surtout en araméen, se présente sous une forme pseudépigraphique, style employé par de nombreux écrivains et par les Kabbalistes antérieurs. La méthode utilisée est imitée de celle du Midrach où le genre homilétique l'emporte sur la recherche systématique. L'ensemble de ces discours, histoires et monologues forment un commentaire à la Tora, au Cantique des Cantiques et au livre de Ruth ; les digressions sont nombreuses. La formation et la composition du Zohar, la préhistoire des termes zohariques, l'étude du style, des doctrines que M. Scholem étudie avec une méthode à la fois historique et philologique, lui permettent de proposer une chronologie relative des différentes parties de ce livre apparu à la fin du XIIIe siècle. Le Zohar introduit des thèmes nouveaux, inconnus des documents appartenant à la Kabbale du XIIIe siècle. Sur le plan doctrinal, cette somme de philosophie juive, qui comporte de nombreux éléments différents (Théologie théosophique, cosmogonie, mythologie, anthropologie mystique) paraît s'opposer à l'influence de la pensée d'Aristote qui, à cette époque, faisait des adeptes nombreux.

Alors qu'Abulafia centrait sa doctrine ésotérique sur la méditation, le Zohar traite de l'objet même de la méditation, en considérant le mystère du monde intelligible. Le monde de l'ancienne mystique de la Merkaba, son trône céleste, ses demeures, ses palais n'ont qu'une importance relative ; la nouvelle gnose n'est pas située sur le même plan, c'est une « Merkaba intérieure » ; il s'agit d'atteindre les mondes non manifestés et de saisir le rayonnement mystérieux de la lumière divine. Des quatre sens d'interprétation de l'Ecriture (littéral, homilétique, allégorique, mystique), seul le sens mystique possède une lumière intérieure. Le Dieu caché, l'En-Sof infini, n'a ni qualité, ni attribut. Ce monde de l'En-Sof est inintelligible, seul Dieu peut le percevoir tel qu'il est. C'est en tant qu'actif dans l'univers qu'il possède certains attributs représentant divers aspects de sa nature. Dieu sort de sa demeure secrète et se manifeste par les dix Sephiroth. Ces aspects différents comprennent chacun des nuances et des degrés. La Tora, dont l'ensemble forme le Nom de Dieu, se présente comme un *corpus symbolicum* ; elle a soixante-dix faces. Donnant une allégorie des mondes inintelligible et intelligible, Le Zohar les compare au charbon et à la flamme, le charbon existant sans la flamme, mais se manifestant par celle-ci.

Tout apparaît un. Est-il permis de parler de panthéisme ? Il ne le semble pas. La cosmogonie se distingue de la théogonie,

le monde inférieur est dit « de la séparation ». La théogonie et la cosmogonie ne représentent pas deux actes différents de la création, mais deux aspects du même acte. Sur chaque plan, c'est toujours le même mouvement intérieur de la vie divine. La création est le développement extérieur des forces actives et vivantes en Dieu Lui-même. Pas de rupture ni de discontinuité. Un texte de Moïse de Léon illustre cette doctrine à l'aide de symboles. Il présente une chaîne, dont les maillons signifient l'ensemble des différents mondes ; certains chaînons ont profondément cachés ; d'autres sont visibles à l'extérieur, aucun n'existe isolément. L'essence de Dieu est partout, la création étant d'ordre purement sipirituel, c'est l'irruption du mal qui a entraîné aussitôt la transcendance. Ce mal est un désordre, il n'est pas aisé d'ailleurs de le considérer surtout quand il se place sur le plan des Sephiroth. Nous l'avons déjà dit au début de cette étude, la cause fondamentale du mal se trouve dans l'attribut de la stricte justice, de la rigueur et du jugement de Dieu. La colère de Dieu est symbolisée par sa main gauche, à sa main droite est lié l'attribut de miséricorde et d'amour. La colère de Dieu apparaît tempérée par sa miséricorde. Lorsque cette colère cesse d'être tempérée, elle rompt toute relation avec l'attribut de miséricorde, elle s'arrache à Dieu et se trouve transformée dans le mal véritable. Le mal est survenu dans le monde, non pas en raison de la chute d'Adam, qui actualisa la présence du mal alors en puissance, mais en raison du décret selon lequel le mal a une réalité en soi. Le mal peut être considéré comme une sorte de résidu, « d'écorce », de « scorie » de la Divinité. Notons encore que le Zohar possédait à sa disposition tout un matériel d'éléments appartenant à la mythologie ; grâce au Sepher Ha-Bahir, ces éléments vont être démesurément grandis, d'où le sexualisme présenté dans la vie intérieure de la Divinité.

Dans sa destinée, l'âme va souffrir de ce mal dont il est difficile de préciser l'origine. L'âme doit être envisagée sous trois aspects : *nephech* (vie) *rouakh* (esprit), *nechama* (l'âme sainte), ce qui ne veut pas dire pour autant qu'elle soit triple. Les trois aspects, présents dans le premier, se développent plus ou moins. La *nechama* est la puissance intuitive, la plus profonde, qui mène aux mystères de Dieu et de l'univers. C'est une étincelle de la *Bina*, qui est l'intelligence divine elle-même. Dans la mesure où il l'acquiert, le Kabbaliste réalise quelque chose de divin dans sa propre nature. L'eschatologie de l'âme, la béatitude du dévot et les tourments du pécheur sont envisagés longuement. Les anciens thèmes concernant les pérégrinations de l'âme déjà exposées dans le livre Bahir sont ici amplifiées, y compris le thème de la métempsychose.

Après l'exode d'Espagne, le Kabbalisme subira une complète transformation, d'une doctrine ésotérique il deviendra une doctrine populaire : la littérature du XV[e] siècle reflètera un relâchement manifeste de la pensée et de l'expression religieuse. Les expulsés d'Espagne essaimeront, parmi les divers groupes, Isaac de Luria (qui d'ailleurs n'est pas de descendance espagnole) enseignera avec succès. La Kabbale de Luria, qui peut être considérée comme « un grand mythe de l'exil » sera dans le judaïsme, le dernier mouvement dont l'influence fut prépondérante parmi toutes les communautés du peuple juif et dans chaque contrée de la diaspora. L'Exil et la Rédemption seront les

grand symboles mystiques. Une conception nouvelle de Dieu et de l'univers correspondra à la nouvelle idée morale de l'humanité. A l'exil historique de la communauté d'Israël, correspond l'exil intérieur dans lequel gémit toute la création (2).

•

Cette mystique juive, dont le passé est immense, puisqu'il compte dix-neuf siècles d'existence, a été l'objet d'une littérature considérable, mais souvent fort médiocre. Les occultistes et les dilettantes ont présenté les interprétations les plus fantaisistes à propos de la Kabbale. En réalité, il n'est pas aisé d'aborder l'étude de la mystique juive, car il importe non seulement de posséder une sérieuse connaissance de la littérature rabbinique, ce qui, dans certains cas, pourrait être possible, mais il est encore rigoureusement nécessaire d'avoir une formation à la fois philologique et historique. Enfin, dans le cas de toute étude mystique, qu'il s'agisse de mystique juive ou chrétienne ou autre, il importe de l'aborder avec une qualité de ferveur, voire d'enthousiasme. Il n'est point aisé de présenter à la fois ces diverses conditions. Tout cela pour expliquer le peu d'ouvrages de valeur sur le problème. Des savants israélites de culture allemande ont fondé, au XIX[e] siècle, la *Wissenschaft des Judentums*. Un défrichement bibliographique a ouvert les voies à un travail exhaustif. Il reste que celui-ci est demeuré relativement médiocre jusqu'à la parution du livre de M. Vadja (3), qui éclaire singulièrement la pensée juive médiévale.

Il fallait attendre l'ouvrage du savant professeur de l'Université hébraïque de Jérusalem pour voir renouveler le problème de la mystique juive. M. Gerson Scholem a utilisé non seulement les ouvrages relatifs à ce sujet, mais il a consulté de très nombreux manuscrits. Rien ne saurait égaler la qualité de l'œuvre de ce chercheur et de ce maître possédant une connaissance parfaite de la mystique juive.

M. M. DAVY.

(2) Dans cette étude, nous n'envisageons pas les deux dernières études exposées dans l'ouvrage : Le Sabbatianisme et le Hassidisme dans sa dernière phase.

(3) *Introduction à la pensée juive du Moyen Age*, Paris, Vrin, 1947.

UNE ONTOLOGIE CARTESIENNE

I

LA DECOUVERTE METAPHYSIQUE DE L'HOMME CHEZ DESCARTES (1)

Ferdinand Alquié est un historien qui se dresse contre l'Histoire. Son livre est superbement réactionnaire si l'on appelle réaction la lutte contre les mythologies aventureuses du siècle. A une époque où le Pragmatisme — je veux dire : la mauvaise foi acceptée, l'Utile glorifié — et l'Historicisme, n'aspirent, après avoir ruiné la notion de vérité, qu'à baptiser de ce nom tout ce qui peut servir un Fanatisme technique, il est réconfortant de voir un esprit libre s'attacher à comprendre Descartes, sans nulle arrière-pensée de le tirer, hors de son temps, à telle ou telle idéologie intéressée qui ne serait que du nôtre. Cette seule considération nous rendrait a priori fort sympathique l'œuvre critique accomplie par Alquié, pour maintenir dans le Présent Philosophique une Doctrine qui n'est sans doute pas, en tous points, dépassée. Il est clair qu'on peut découvrir en Descartes l'amorce de toutes les théories futures que l'on voudra : Il a été, par certains côtés, l'homme de l'Automate et du Mécanisme, le technicien épris de pratique, l'ancêtre des médecins qui espèrent, à force de sérums, prolonger assez la vie des mortels pour leur enlever la nostalgie de l'Etre et les saouler d'une finitude artificiellement prolongée. On peut même, je le sais, considérer l'entreprise métaphysique de Descartes comme une rêverie à laquelle il n'aurait guère cru, comme un passe-temps destiné à compenser quelque autre angoisse plus profonde et plus « sociale » ; enfin, comme un masque ; ou la rayer d'un trait de plume au bénéfice de quelque affirmation de détail qui autorise toutes les interprétations. Descartes peut ainsi devenir le père spirituel de Sartre ou du marxisme tel qu'il se réalise actuellement. On trouvera toujours quelque part un fragment de texte pour fonder cette paternité...

Je ne sais si Alquié croit ou ne croit pas à une certaine objectivité historique, mais je suis sûr, à le lire, qu'il croit, du moins à la bonne foi de l'Historien. Et après s'être dressé contre l'Histoire en ceci qu'il ne pense pas que l'on puisse expliquer tout Descartes par elle, c'est-à-dire le « réfuter » par son temps et par le dépassement dialectique qu'entraîne le devenir, il revient au véritable souci historique qui consiste à découvrir le sens des successives opinions de l'auteur qu'il étudie ; la hié-

(1) Par Ferdinand Alquié (*Presses Universitaires de France*).

rarchie selon laquelle, finalement, elles s'ordonnent, et celles qui semblent avoir été les principes dominateurs de cette évolution intellectuelle. Ce qui suppose, évidemment, l'étude minutieuse, et presque jour par jour, de la vie méditative de cet auteur. C'est par là que Ferdinand Alquié me paraît avoir renouvelé profondément l'Histoire de Descartes — et peut-être aussi celle de la Philosophie. Non point qu'il ait, à vrai dire, inventé cette méthode. Elle a été celle de tous les bons esprits — mais parce qu'il a été le premier à en faire l'application rigoureuse à un philosophe de l'importance de Descartes, et qu'il a su retrouver, dans la mesure où cela était possible, non pas le mouvement dialectique de sa pensée, qui, aussi bien, pourrait apparaître comme une reconstruction opérée après coup par l'historien, mais l'enchaînement historico-logique de ses idées maîtresses. Et je ne peux ici que renvoyer le lecteur à la méticuleuse et perspicace « Bibliographie et chronologie » qui termine l'ouvrage.

Ainsi donc, il ne s'agit pas pour Alquié d'exposer le système cartésien tel qu'il nous apparaît dans son « absolu », dans la vue d'ensemble que nous en prenons aujourd'hui, quand nous juxtaposons artificiellement les « idées d'avant » et les « idées d'après », mais de rechercher objectivement, en ne tenant compte que de l'ordre de succession dans lequel elles sont apparues — et de ce que Descartes en a écrit lui-même — les tendances vraiment déterminantes de son génie. Grâce à une telle méthode, Ferdinand Alquié a pu isoler ce que Descartes a emprunté à son siècle, de ce qu'il n'a tiré que de sa propre méditation, s'exerçant, sinon dans l'Eternel, du moins contre le Temps — et sur un objet qui n'a pas cessé de demeurer vrai, sauf pour ceux qui ne voient partout que de « faux problèmes ». On pénètre, à la suite de l'historien, dans un enchaînement d'idées, dures comme le diamant, sur lesquelles le Temps n'a jamais mordu beaucoup.

C'est parce qu'un homme évolue en lui-même qu'il se soustrait dans une certaine mesure à son milieu et au Devenir. Descartes a cherché sa philosophie sur les routes les plus diverses. Sans doute il a été tenté par l'objet étalé », par la machine, par l'Automate, sur lequel il a laissé des pages d'une admirable poésie involontaire qui témoigne de l'attachement inconscient de l'Homme à tous les mythes mécanistes (Déjà, soit dit en passant, les Manichéens se représentaient le Démiurge comme « désireux » d'organiser le chaos sous la forme d'une machine mimant l'esprit, l'expliquant, le « remplaçant », comme si la tentation majeure eût été pour lui de vouloir refaire l'Esprit sans l'Esprit et de vouloir composer sans Etre l'être de l'Esprit...). Mais ce ne fut là qu'un moment de sa conscience philosophique. « Ce que je suis, écrit Alquié commentant Descartes, c'est précisément ce dépassement de l'objet vers l'être qui m'a permis de découvrir Dieu, et cette rupture par laquelle l'unité du monde fut défaite ». L'évolution de la pensée cartésienne consistera bien à rejeter définitivement le monde mécaniste à son rang de « Fable », sans refuser d'ailleurs les avantages intellectuels et pratiques de cette reconstruction objective.

L'autre tentation — non moins inhérente que l'autre, semble-t-il, à la nature humaine, était celle de l'idéalisme, qui aurait pu entraîner Descartes à confondre le Moi et l'Esprit, c'est à dire

la seule conscience que nous connaissions : la nôtre, et l'Etre que nous ne concevons que négativement, encore que nous sachions positivement qu'il est tout le contraire d'un néant. Mais Descartes n'en a fort prudemment tiré que l'affirmation qu'il y a une séparation du plan de l'objet et du plan de l'Etre ; le premier étant celui où l'on doit se placer pour agir, le second, celui où il doit se « soumettre ». Car cet être que l'esprit de l'homme ne peut concevoir que négativement, il ne peut, dans la mesure où il est une pensée, que s'y conformer passivement, s'il veut s'en approcher.

L'étude de Ferdinand Alquié, si intelligemment conduite, a le mérite — et c'est là son essentielle nouveauté — de mettre en lumière mieux qu'on ne l'avait fait jusqu'ici, et en rapport étroit avec le contexte, la place que tiennent, dans le système, deux « attitudes » cartésiennes : celle de liberté et celle d'admiration. Sur le plan technique et de l'objet, l'homme peut « refuser », pour mieux connaître et plus efficacement agir. Car sa liberté n'est que pouvoir de dire non. Mais l'adhésion à cet inconnu qui est l'Etre-qui-le-fait-libre, il ne peut la refuser (sous peine de vouloir le mal ou le néant ?). D'autre part, l' « admiration » — caractère dominateur de la pensée cartésienne — n'est sans doute qu'une forme — la plus humble, la plus sage — de cette soumission à Dieu, et de ce désir d'Etre. S'étonner toujours de la transcendance de l'Etre, c'est refuser de s'accommoder de ses apparences ou de ses masques, c'est, en même temps, mettre en jeu toute sa liberté pour dire non à ce qui n'est pas lui.

Qu'a donc découvert Descartes, qu'a-t-il inventé qui ait pu demeurer irréfuté par le temps, les circonstances et le souci pratique des hommes ? Sans doute la conclusion de la pensée cartésienne — telle que Ferdinand Alquié l'a vigoureusement dégagée, c'est qu'une fois écartées toutes les illusions et toutes les tentations, l'humain doit tenir tout entier dans la conscience de ses limites, dans « la nécessaire oscillation entre le Primat de l'Etre et celui de la connaissance, et comme un milieu entre l'Etre et le Néant ». L'homme n'est que la pensée de sa finitude. Il n'appréhende de l'Etre que de quoi le désespérer (et nul doute qu'il n'y ait ici un écho Pascalien). Mais cette désespérance lui communique du moins le sens de l'Etre véritable, l'équilibre aussi dans une sorte de volonté de n'être dupe de Rien. Héroïsme de l'Etre, si l'on tient à replacer Descartes dans un climat Cornélien.

J'avoue que l'image de Descartes, rajeunie aujourd'hui par Ferdinand Alquié, me donne un vif sentiment d'authenticité comparable à celui qu'éprouvent les amateurs de tableaux devant des portraits dont ils n'ont jamais vu les modèles. Même si elle n'est pas « vraie », elle forme du moins un ensemble cohérent — et saisissant — qui nous restitue le déroulement d'une pensée dont nous ne pouvons connaître tous les moments. Elle nous offre l'exemple d'une conscience philosophique qui, à force de lucidité et de méthode, a échappé, pour une grande part, aux conditionnements de l'Histoire. Le rôle de Descartes aura été de proclamer jusqu'à notre temps, qui a grand besoin de l'entendre, que la fin de l'homme, même s'il n'est qu'apparence, est de se refuser aux prestiges de ce qui n'a de l'être que l'apparence. Et je ne sache pas, en effet, qu'il y ait message plus « actuel ».

II

LA NOSTALGIE DE L'ETRE (1)

La *Nostalgie de l'Etre* étudie, dans le cadre de l'Histoire de la Pensée occidentale, les mêmes problèmes que ceux qui s'étaient posés à propos de Descartes. La thèse d'Alquié, c'est que la préoccupation métaphysique n'est point liée à une évolution qui pourrait, aussi bien, la condamner comme appartenant aux âges révolus, mais à une exigence constante de l'esprit humain : celle de l'Etre, qui ne progresse ni ne recule, mais ramène au contraire périodiquement et légitimement la Pensée à son objet véritable dont l'essence — voilà le drame ou la « Nostalgie » — demeure strictement inconnaissable.

La mission du Philosophe — celle de Ferdinand Alquié en l'occurrence — c'est de dénoncer les Hérésies ontologiques, je veux dire celles qui portent sur la nature de l'Etre. Il en existe de bien des façons, qui prennent pour point de départ la constatation — irrécusable — que la pensée de l'homme est conditionnée, dans une certaine mesure par son objet, mais aussi la tentation — illégitime — de tenir cet objet « conditionnant » pour l'Etre lui-même. Tantôt on cherche les lois de l'Evolutif sans préciser de quelle nature est ce qui évolue, ou en affirmant que l'exigence d'Etre, qui se manifeste à propos de cette évolution — « est périmée ou aisée à satisfaire ». C'est ainsi que l'Etre est négligeable pour Brunschvicg comme il l'est, au fond, pour le matérialisme dialectique.

Tantôt on accorde l'être à ce qu'on voit, à ce qui apparaît. Et cette hérésie se confond avec la première en ce sens qu'elle supprime tout le mystère ontologique. L'être, c'est le senti, le perçu, l'intelligible (cf. Sartre : le dualisme de l'être et du paraître ne saurait plus trouver droit de cité en philosophie). Tantôt enfin, on assigne à la Pensée les caractères de l'absolu ontologique et l'être devient par cela même homogène à la pensée (cf. Lavelle). Ces trois hérésies sont réductibles l'une à l'autre pour ce qui est du fond, si bien qu'il est difficile de concevoir, du point de vue où se place Alquié, en quoi les matérialistes et les idéalistes pourraient bien s'opposer. A cette hauteur où il situe, sans le trahir, le problème philosophique, on voit mal quelle différence il faudrait établir entre l'être pensé et l'être perçu. Que j'appelle « Réalité » l'orange que je pense ou l'orange que je vois et touche, que je fasse confiance à *ma* pensée de l'orange ou à des sensations qui ne sont jamais que *ma* conscience, c'est tout un, et l'Etre n'est point là. Et il en est exactement de même pour l'Historicisme et l'Evolutionnisme dialectique qui interprètent le monde à l'aide de techniques auxquelles notre situation-dans-le-temps, notre sensibilité même, nous inclinent tout particulièrement — qui sans doute ne sont point

(1) Par Ferdinand Alquié (*Presses Universitaires de France*).

sans valeur en ce qui concerne l'Agir, mais qui s'avèrent absolument insuffisantes dès qu'il s'agit de n'être point dupe des apparences.

Bien qu'Alquié ne parle de Morale qu'incidemment, il faut lui être reconnaissant d'avoir dénoncé avec tant de vigueur l'une des maladies intellectuelles du siècle — qui, pour n'affecter que le métaphysique — (et ne correspondre, diront les malades, qu'à un « faux problème ») n'en retentit pas moins gravement — en tant qu'erreur — sur la vie morale et sociale de l'Occident. Le développement de l'Historicisme a beau se donner pour « scientifique », il n'en déclenche pas moins une mythologie — comment l'appeler autrement ? — bien redoutable dans ses effets pratiques. C'est en son nom que le Fanatisme est toujours prêt à sacrifier le Présent à un avenir incertain, la génération qui vit à celle qui n'est pas encore née, bref, à broyer le monde actuel pour hâter la venue d'un Age d'or que les hommes ont enfin réussi à mettre à l'horizon au lieu de le laisser à l'origine. Il fallait à l'écrivain un beau courage intellectuel pour courir le risque, en ce temps où l'on juge si facilement à la légère, d'être assimilé malgré soi à ceux qui condamnent tout Age d'or qui ne serait point l'Age de leur or. Tant pis pour les confusionnistes. Comme le disait Epicure, les lois doivent être faites par les bons pour qu'ils se défendent, par là, des mauvais. J'aime, pour ma part, qu'Alquié réagisse — *au principe,* contre toute oppression injuste, dont il est clair qu'elle ne peut s'appuyer que sur une mythologie, elle même fondée sur le refoulement de la valeur-Etre. Je ne suis pas éloigné de penser — avec Alquié sans doute — que le retour pur et simple à la conscience du Présent, et peut-être à l'estimation équitable du « prochain » n'est pas sans rapport avec une ontologie valable et une métaphysique judicieuse.

Ferdinand Alquié tente de sauver la métaphysique, ou plutôt l'envers de la métaphysique. Sans doute il la réduit à n'être qu'une exigence ténue comme le fil de la Parque. Elle ne reflète, chez lui, qu'une attitude, toute négative, si elle est pensée, toute passionnelle, si elle demeure sentiment. Et de fait, sur tous les plans de notre Réceptivité — puisqu'en un sens l'Etre est « reçu » — nous ne pouvons avoir que la « nostalgie » de sa présence. L'idéalisme — où Descartes a évité de se précipiter — est bien une impasse, mais pas dans la mesure, toutefois, où il conduit le Philosophe à refuser en son nom tout ce qu'il n'est pas, sans l'engager à tomber dans l'illusion que *ce qui est* c'est *ce qu'il pense.* Pour Alquié, comme pour Descartes, la métaphysique ne constitue qu'un garde-fou : on peut trouver que son contenu est indigent. On peut trouver qu'il coïncide avec tout l'homme.

Mais, ce qui est important, c'est le rapport nécessaire de cette exigence d'Etre, que l'on qualifierait rapidement de stérile, non pas seulement avec la conduite ethico-sociale, dont j'ai marqué qu'elle était un des principes directeurs négatifs, mais avec l'orientation nouvelle qu'il convient de donner à l'Histoire de la Philosophie. C'est peut-être dans ce domaine — comme Alquié l'a magistralement montré dans la « Découverte Métaphysique » — que la nécessité s'impose de proclamer sans cesse des vérités méconnues ou trahies. « L'histoire de la Philosophie,

écrit Alquié, ne manifeste nul progrès, mais l'Eternité d'un rappel à l'Etre ». Et rien n'est plus vrai. Tandis que les progrès réalisés par l'Humanité — ils sont indéniables — se situent tous sur le plan de l'objet et comme en dehors de son souci de l'Etre, la science de ce souci, elle, demeure invariable et — à moins qu'on ait réussi à la faire taire en l'abêtissant — toujours identique à elle-même. Sans doute l'Homme doit-il agir (sauf dans le cas d'une volonté de mysticisme). Peut-être même a-t-il besoin de mythes, illusoires ou mensonges, comme d'autant de techniques pour manœuvrer le social. Technique vaut technique ; et celle qui utilise l'Esprit comme objet est de toutes, la plus efficace. (Je ne nierai pas, par exemple, que les mythes de l'Age d'or futur ne soient particulièrement « utiles » pour envoyer les jeunes gens à la mort). Encore faudrait-il que les meilleurs de chaque génération fussent moins prompts à croire aveuglément que tout ce qui *est passé* s'explique et se réfute en *tant que passé*, et à oublier que ce temps qui fuit les explique et les réfute aussi, eux et leurs Doctrinaires. S'il est clair que l'homme est conditionné par sa propre nature, il ne semble pas qu'il le soit aussi fatalement par le milieu qui l'entraîne, encore qu'il puisse s'y aliéner. La nostalgie de l'Etre, bien loin d'être une maladie ou une chimère, (elle est douleur, elle est séparation, elle est orgueil légitime), quand elle se pense avec rigueur, lui permet de retrouver l'équilibre de son propre esprit, qui a sans doute besoin de ce « néant » comme d'un contre-poids. Accepter sa finitude et ses limites, se soumettre, nous avons vu que c'était là l'enseignement majeur de Descartes. Qu'il ne soit pas nécessaire de connaître l'Absolu Existant pour tenter de vivre selon ses impératifs et pour briser les idoles, c'est sans doute ce que nous retiendrons de l'ontologie d'Alquié.

RENÉ NELLI.

A PROPOS DE LA CORRESPONDANCE DE DOSTOIEVSKY

(Traduction de DOMINIQUE ARBAN, *Editions Calmann-Lévy*)

Il faut remercier Mme Dominique Arban d'avoir mis à notre portée l'important document que constitue la *Correspondance* de Dostoïevsky. Ce n'est pas — à quelques exceptions près, qui pourront être plus nombreuses par la suite — que cette Correspondance nous fournisse de grandes révélations sur une existence déjà explorée par les biographes, encore moins peut-être sur une pensée que les écrits littéraires nous livrent bien davantage (je pense notamment aux *Mémoires écrits dans un Souterrain*) ; mais cette lecture rafraîchit notre connaissance de l'écrivain, et ces lettres remplies de sursauts, d'émotions morales toujours vives, et de la pulsation d'une vie sans cesse vécue aux frontières, et sans cesse soucieuse de son progrès, nous intéressent passionnément par la figure qu'elles dessinent, qui est celle d'un homme de « bonne volonté », — et j'entends l'expression dans son sens le plus fort.

Ce premier tome de la *Correspondance* couvre vingt-trois ans de la vie de l'auteur, de treize à trente-six ans, c'est-à-dire que nous quittons Dostoïevsky au moment où, sorti du bagne et marié, mais encore exilé, il recommence, dans un âge déjà mûr, une nouvelle existence : rénovation qui fait date dans cette vie vouée aux engloutissements et aux renaissances et perpétuellement suspendue dans l'attente de quelque événement indicible.

S'il existe un art épistolaire auquel se soumettent volontiers chez nous les écrivains, on peut dire que Dostoïevsky en a tout ignoré. Ces lettres, il est visible qu'il les écrit malgré lui, qu'il en souffre comme d'un substitut insuffisant, et sans doute en a-t-il conscience, puisqu'il reproche à Madame de Sévigné « d'écrire beaucoup trop bien ». Il n'y a pas trace ici de la moindre recherche : ce serait le signe d'une *liberté* que Dostoïevsky n'a jamais eue vis-à-vis de lui-même, de sa vie. La correspondance pour Dostoïevsky n'est pas exercice de l'esprit, elle est une nécessité, nécessité d'établir un rapport avec les êtres, et cela se fait toujours dans la hâte, l'inquiétude, l'angoisse. Aucun désintéressement : il écrit parce qu'il est pressé par le besoin, quel que soit ce besoin, spirituel ou autre ; chaque lettre, de la première à la dernière, est une demande, une prière, une supplication, un cri. A Totleben, le défenseur de Sébastopol, pour que l'homme qui épousera Maria Dmitrievna, qu'il aime, ait une situa-

tion digne d'elle ; à Wrangel, son ami de Sibérie, pour l'entretenir de cet amour ; à son frère Michel, pour lui demander des lettres plus fréquentes, il s'adresse sur un ton de bouleversante supplication. Au premier : « J'ai à vous adresser une grande, une immense prière, Edouard Ivanovitch !... ». Au second : « Au nom de Dieu, au nom de la clarté céleste, ne refusez pas... ». Au troisième : « Si tu n'as rien à dire, écris une lettre où il n'y ait rien ». Nous oublions que ce texte se traîne, se répète, qu'il est privé de ces traits, de ces « trouvailles » dont s'éclaire si aisément la correspondance de la plupart de nos hommes de lettres. Cette platitude, c'est sa sincérité, et cette sincérité est une lave fondante. Le résultat est assez prodigieux : nous surprenons cette vie dans son halètement, et s'il est une image qui s'impose à nous, c'est bien celle de l'homme traqué. Homme traqué par les événements, par la malchance, par les créanciers, par la police, mais aussi traqué par les démons, traqué par Dieu. Existence marquée dès l'origine, dès les premiers sursauts de la pensée ; surveillance d'en haut, ou d'en bas, qui prend l'enfant au berceau et ne se relâche pas une seconde.

Je ne sais si j'ai bien compris la préfacière, mais j'hésite à la suivre quand elle écrit : « Les lettres qui datent de l'adolescence, de la jeunesse, semblent écrites par un autre que par lui ». Un autre ? Mais déjà tout sourire est absent, déjà il écrit « au galop », déjà il est sensible à tous les « discours — il a dix-sept ans — il écrit : « Il me semble que notre univers est le purgatoire d'esprits célestes que de mauvaises pensées ont obscurcis. Il me semble que l'univers a pris un sens négatif. L'âme est si écrasée par sa peine qu'elle redoute d'en prendre conscience ». C'est la lettre qui se termine par ce post-scriptum : « J'ai un projet : devenir fou ».

Cette exaltation, qu'accompagne chez lui, de la manière la plus étrange, une sorte d'hyperlucidité. il est curieux de la noter en passant dans les jugements que le jeune Dostoïevsky émet sur nos écrivains ou ceux de l'antiquité classique. Homère est un « Christ incarné par Dieu et envoyé parmi nous ». Balzac : « Ses personnages sont des créations de l'intelligence universelle. Ce n'est pas l'esprit d'une époque, ce sont des milliers d'années qui ont préparé dans leur lutte un tel dénouement de l'âme humaine ». Corneille : « Seuls des anges offensés peuvent parler ainsi ».

Mais ce ne sont pas seulement les jugements littéraires qui sont marqués de ce tressaillement, ce sont, déjà très tôt, les moindres événements de la vie. Il y a quelque chose de fiévreux dans le ton sur lequel, faisant son service à Saint-Petersbourg, il réclame à son père — il est vrai qu'il connaît son père — de quoi s'acheter du thé et un coffre pour mettre ses bottes : il y a une page sur ce coffre. Il avoue, en mai 1845, qu'il est tourmenté jusqu'au vertige : « Souvent je ne dors pas des nuits durant à cause de pensées torturantes ». En octobre, il se dépeint « rageant et s'irritant de tout à l'extrême ». Les expressions de ce tourment abondent : « Je suis dans un tel bagne (avril 1846)... J'ai souffert d'un ébranlement extraordinaire de tout le système nerveux... ». Là-dessus on sera peut-être tenté d'ajouter foi à la tradition suivant laquelle le premier accès d'épilepsie remonterait à l'enfance. Mais peu importe à nos

yeux que cette disposition au tourment ait ou non un fondement physiologique : nous savons bien que la santé ne crée pas de valeurs par elle-même.

Il est possible que ces plaintes ne soient pas toujours à prendre à la lettre ; et Mme Dominique Arban a raison de dire qu'il convient de faire de cette correspondance un usage prudent. Je n'en veux pour ma part qu'une preuve. Car il n'est pas suffisant de remarquer que la tendance à l'auto-accusation existe chez Dostoïevsky bien avant la condamnation et le bagne, il faut parfois admettre qu'il en joue. Dans une lettre écrite à la fin de 1839 (il a donc dix-huit ans) à sa tante et à son oncle Koumanine, sur ce ton d'extraordinaire solennité qui est de mise dans la famille, il emploie, pour s'excuser d'un long silence, des formules tragiques : « Je prends la plume, mais non pour me disculper ; non ! je sais que ma faute, quelles que soient les circonstances qui l'excusent, est bien au-delà de toute justification... Je sais que l'aveu de cette distraction m'abaisse beaucoup à vos yeux, mais je dois supporter ma honte... ». La lettre ne contient pas autre chose, est cela est intéressant, car on croit saisir à quel point le moindre scrupule devenait blessure, creusait un abîme dans cette conscience aisément déchirée : nous n'avions pas coutume, à dix-huit ans, d'écrire de pareilles lettres de nouvel an à nos tantes. Mais, cinq jours plus tard, le 1er janvier, nous relevons dans une lettre à son frère : « J'ai écrit aux Kaumonine une lettre des plus déférentes (il appelle déférence cette frénésie de flagellation), *rassure-toi* ». Et il ajoute : « J'en attends d'heureuses conséquences ». Un brin de chantage, greffé sur des dispositions naturelles, ne nuit jamais.

Mais on voudrait retirer une telle remarque aussitôt qu'on la propose. Je ne suspecterais pas volontiers pour l'essentiel la sincérité de cette correspondance : personne ne s'est présenté à nous aussi nu. Si tout homme est un comédien pour lui-même, cette part de comédie semble réduite chez Dostoïevsky au minimum ; ou alors, c'est une comédie dont il est la victime ; et la petite ruse employée dans la lettre aux bons Koumanine n'ôte rien à l'émotion avec laquelle nous lisons plus tard l'étonnante lettre au général Totleben, qu'il a connu en des temps meilleurs, pour lui faire part de son désir de quitter l'armée et d'entrer au service de l'Etat, en Russie ou ailleurs, et aussi d'obtenir l'autorisation de publier. Lettre écrite avec soin, d'une manière très suivie, qui tranche sur les autres par son application, mais non pas par son humilité. Qu'on veuille bien me permettre de m'émerveiller d'une phrase comme celle-ci : « Vous m'offenseriez si vous supposiez que je ne sais pas l'infinie distance qui sépare nos deux situations... ». Ou comme celle-ci : « Etre fonctionnaire n'est pas le but essentiel de ma vie... ».

Cette humilité, il est certain qu'elle est naturelle à l'écrivain, et il est certain également qu'elle se combine avec des qualités contraires et que la conscience de Dostoïevsky est un nœud de contradictions : le héros du *Double*, c'est bien en lui qu'il l'a trouvé, plus encore que dans la nouvelle de Gogol. C'est peut-être ce mélange qui donne à ses *rapports avec les êtres,* tels qu'on peut les saisir à travers ces lettres, ce ton palpitant, et aussi cet aspect de complications qu'ils ont toujours. Rien n'est simple pour lui, pas même, et l'on pourrait dire surtout, écrire

une lettre. C'est qu'il y a toujours des impondérables à ménager. On le voit par les recommandations minutieuses qu'il donne à son frère Michel, quand il lui demande d'écrire à Marie Dmitrievna Issaeva, avec qui il envisage de se marier, pour lui promettre de s'occuper de son jeune fils lorsqu'il sera admis dans le Corps des Cadets de Pavlosk. Sans doute n'est-il pas sûr que le frère écrive à Maria Dmitrievna comme il le désire, car non content de suggérer ce qu'il faut lui dire, il rédige la lettre de bout en bout. Que d'éléments entrent dans cette précaution l'idée qu'il se fait de ses rapports avec Maria Dmitrievna, qui ne sont pas courants ; l'idée même qu'il se fait de ses rapports avec son frère, : qu'il soupçonne sans cesse de tiédeur, et qu'il accuse de ne pas écrire assez. Il semble que derrière tous ces êtres, Dostoïevsky vise une réalité qu'il est le seul à apercevoir ; de là toutes ces recommandations, cette insistance : il sait bien que personne ne voit, ne sent les choses et les êtres comme lui. Cela l'amène à un véritable paroxysme d'inquiétude, et c'est pourquoi ces lettres n'en finissent plus. On croit découvrir là le mécanisme pathétique en vertu duquel ces missives s'allongent interminablement. A mesure que la lettre s'allonge, la réalité de ses sentiments, de ses pensées, s'empare davantage de lui, le dépasse. D'où ces redites, cette insistance, cette exagération dans les formules. « Je n'ai pas de mots pour vous dire... », cette formule revient constamment. Lui reprochera-t-on cet excès, cette tension, ce romantisme ? Il connaît des souffrances qui excèdent ses facultés. Il vit dans l'abomination ; pour lui, tout est « douleur et enfer » (Lettre à Wrangel, 13 avril 1856). Il ne peut lire telle lettre de Wrangel « sans larmes ». « Oh, que Dieu vous donne le bonheur, écrit-il, et vous épargne ces abominations qui arrivent parfois ! ». On comprend qu'il se plaigne des lenteurs, des insuffisances de la parole écrite. Qu'elles soient d'avant le bagne ou d'après, ces lettres sont toujours celles d'un homme englouti, pour lequel, en effet, l'efficacité de la langue est douteuse. Engloutissement d'où il émerge, et qui alterne avec des périodes heureuses, ou plus exactement, des moments d'euphorie, où il connaît une impression de clarté, de résurrection, à peine moins poignante, et qui nous fait songer au mot de Nietzsche : « Tout ce qui ne nous tue pas nous rend plus fort », — à cette différence près qu'il y a chez Nietzsche une recherche du péril, et chez Dostoïevsky une soumission. Toute cette correspondance — et c'est peut-être un de ses traits frappants — nous montre que Dostoïevsky a sans cesse rêvé de tranquillité, de vie familiale, de vertus quotidiennes. C'est le paradoxe de cette existence d'avoir comporté ce rêve et de n'avoir connu que tension. Aussi, rien de plus émouvant que ces lettres dont le texte s'interrompt, soit que la seconde femme de Dostoïevsky en ait « caviardé » le texte, soit que lui-même ait eu des repentirs : il manquerait quelque chose à la *Correspondance* de Dostoïevsky, si l'on n'y trouvait ces phrases incomplètes, ces mots indéchiffrables, qui nous arrivent comme une communication mal transmise, et nous font penser au messager qui essaie de fendre la foule sans y parvenir.

J'ai essayé de dégager quelques-unes des impressions que peut fournir cette lecture, laissant volontairement de côté les événements d'ailleurs bien connus qu'évoque cette première partie de la *Correspondance* : la condamnation, la vie au septième bataillon de ligne, à Semipalatinsk, cette bourgade située

aux confins de l'Asie (nous n'avons pas de lettres datant du bagne) ; les premiers livres, le premier amour. Sur tous ces événements, la *Correspondance* apporte moins de faits inédits que la connaissance de leur répercussion sur l'être de Dostoïevsky. Ce qui me paraît ici sans prix, c'est le ton, qui sera celui des personnages mêmes des romans, à commencer par ceux d'*Humiliés et Offensés,* si intéressants par l'utilisation qu'il y fait de la première phase de ses rapports avec Maria Dmitrievna. Et au-delà même de ce ton, ce qui est à la source et qui en fait le mystère, c'est cette humilité, peut-être difficile à percer. Il est certain, par exemple, que l'attitude de Dostoïevsky envers le Tsar pose un problème ; ses propos sur ce sujet ne s'expliquent pas uniquement par la prudence. « C'est ma croix, et je l'ai méritée ». Aucune amertume. La souffrance, le châtiment sont acceptés comme faisant partie de notre condition. Il est aussi naturel d'aller au bagne que de voir Maria Dmitrievna se préparer à épouser un petit maître d'école sans expérience. La « pire torture » n'est pas le châtiment qui nous vient des êtres, c'est de « se rendre compte de nos erreurs ». On ne peut imaginer une attitude plus éloignée de la révolte. « L'Empereur est bon, miséricordieux ; je sais aussi que quiconque peut prouver qu'un homme frappé par le malheur désire et peut faire quelque chose de bien, y parvient un jour ou l'autre ». Ce désir, ce besoin de rédemption semblent être à la source de tous les mouvements chez Dostoïevsky. Quels qu'aient été les défauts de cette nature — et l'explication qu'on choisit de leur donner — il y a une qualité extraordinaire dans cet homme qui, une semaine après la sortie du bagne, peut écrire à son frère Michel : « Quel peuple merveilleux ! Je n'ai pas perdu mon temps... ». Et ceci : « Il fait clair dans mon âme. Je suis satisfait de ma vie ». (22 février 1854).

Il faut souhaiter de pouvoir lire bientôt la suite de cette *Correspondance* (1).

PAUL GADENNE.

---

(1) Mme Arban me permettra de lui faire une chicane. Elle a traduit Dostoïevsky dans une langue un peu trop proche de nous à mon gré. Car, s'il arrive à son auteur de s'exprimer d'une façon triviale, il me paraît impropre, historiquement, de lui appliquer nos façons vulgaires de parler, cela fausse la couleur.

LA POESIE

ARC-EN-CIEL et MAL DU PAYS, par RUY RIBEIRO-COUTO (*La Presse à Bras*).

Les pays sud-américains nous ont, depuis un siècle, donné de si nombreux poètes, beaucoup de premier plan, qu'à leur propos ne se pose pratiquement plus le problème de l'expression. Si divers que soient leurs talents, si teintés par leurs origines, la façon dont ils maîtrisent notre langue est un sujet d'étonnement et d'envie pour nous tous francophones européens, français, wallons ou romands, qui ne saurions nous flatter de l'écrire aussi purement. C'est ainsi que le Brésilien Ruy Ribeiro-Couto vient de publier deux recueils de poèmes français d'une écriture telle qu'on leur ferait grief non de gaucherie, mais bien plutôt de préciosité. Cette élégance formelle convient parfaitement au climat de ce lyrisme à base de mélancolie, une mélancolie voilée, un peu dans la note fantaisiste. De ces poèmes, aucun n'est médiocre et certains sont exquis. D'une belle limpidité, ce qui est rare, ils nous proposent, don plus rare encore, de simples objets de plaisir. Ne prétendant ni à la philosophie, ni même à l'expérience, ils existent, tout bonnement, sur le papier, et ce sont tantôt des images élémentaires :

Après la pluie le ciel donne à boire des couleurs.

Tantôt des confessions mi-sentimentales, mi-humoristiques, par exemple ce petit poème intitulé « Vert et Jaune » où Ribeiro-Couto, faisant mine de s'assimiler aux perroquets de Bahia commence par se livrer à l'auto-critique pour aboutir à l'élégie :

Ce cri continuel, ce cri,
Cet appel inquiet de mes ailes,
Tu n'y vois nulle poésie.
La poésie ? Je suis loin d'elle.
Je tiens aux couleurs défendues,
Aux timbres de voix un peu grêles,
Aux monologues ambigus.
L'œil rond fixé sur le ciel,
Je sens ton épaule qui fuit.
Bientôt, emporté par le vent,
Je prendrai l'envol nostalgique
Vers les parages promis à
Tous les oiseaux de Bahia.

Plutôt que d'insister sur le côté exotique de Couto (On s'attend trop à ce que je le fasse pour que je ne m'y dérobe pas) bien qu'il caractérise de bien séduisantes réussites comme « Les jeunes filles de la fazenda » ou « Le sorcier » il convient plutôt de faire remarquer qu'il prend tout son relief quand il se

juxtapose à l'amour de Paris. A cet égard « Innocence d'ici et d'ailleurs » est particulièrement significatif :

J'aime ton printemps, les fleurs qui parent tes jardins,
L'œil joyeux des vieillards au soleil, le sourire des jeunes filles,
Ton été, et la foule amassée aux terrasses des boulevards,
Ton automne, et la pensive mélancolie des bouquinistes
Regardant tomber, sur les quais de la Seine, les premières feuilles,
J'aime ton hiver, et les platanes noirs contre le ciel fumeux,
Les moineaux misérables, la neige silencieuse.

Cependant je porte en moi une petite ville
Avec ses vieilles maisons au bord d'une rivière,
Je porte en moi son église jésuite peinte à la chaux
Et le son des cloches monotones qui marquent l'ennui des heures.
Je porte en moi d'autres images, les champs de café et de tabac,
Les forêts où nul ne trouble les oiseaux, ni les fauves,
Les montagnes qui gardent le secret de leurs mines.
Je porte en moi des noms d'indicible musique,
Saint Benoît du Sapoucahy, Saint Louis du Parahytinga,
Des noms d'autres petites villes, toujours endormies,
Des noms nègres ou indiens, mélangés à l'agiologe romain...

Ce ton familier, ces appositions sans mystère n'auront pas l'heur de plaire aux amateurs de quintessence, mais aussi bien Ribeiro-Couto ne doit pas être comparé à d'autres américains du Sud de langue française, par exemple au vénézuélien Ganzo, ce prestigieux artificier, et encore moins au volcanique Gangotena,, il n'est que charme et douceur de vivre.. Je ne crois pas le diminuer en disant que sa poésie est de bonne compagnie et, si l'on peut s'exprimer ainsi, sédative, ne serait-ce que parce qu'elle ignore les fautes de goût. Les professionnels auraient énormément à apprendre de cet amateur. Je m'empresse de préciser que l'amateurisme en poésie est pour moi le signe de la plus haute civilisation.

LÉON-GABRIEL GROS.

●

LIBERTE DES MERS, suivi de : **ECRITS A SHANGAI,** poèmes, par LOUIS BRAUQUIER (*Gallimard*).

Depuis un quart de siècle, Brauquier tient le journal de bord de ce navire qu'est sa vie. Aussi rebelle aux tentations de la prophétie qu'à celles de la révolte, ce terrien de la mer (puisse l'admiration que j'ai pour lui me faire pardonner l'irrévérence de ces mots...) n'aura pas crié dans le désert le caractère individualiste de la liberté. Non pas celle d'un âge d'or aussi fallacieux que les affiches de Recrutement, mais l'évasion de l'amour, de la joie et de l'amitié dans les entraves sociales.

L'homme est un prisonnier heureux. J'aurai mis dix ans à le dire : Brauquier le savait avant moi. Seuls projettent dans le futur une théorie du bonheur ces curieux coupables que sont

les prisonniers malheureux. Rare mérite, que de ne pas chanter l'égalité en vers irréguliers.

Dans les premiers livres de Brauquier, un matelot claquait en quelques heures le salaire des longs efforts. Les vingt minutes d'une fille effaçaient quarante jours de patience. Armateurs et dockers, barmen et belles étrangères s'usaient comme des billes. Dans les lumières de tous les ports du monde, c'était la genèse du sable.

Et voici qu'aujourd'hui éclate, dans un livre lourd et menu, la vérité de ces bordées :

Il était de ceux qui savent
Qu'il est aisé de détruire,
Mais qu'il faut de longues peines
Pour maintenir ce qui est.

Il était celui par qui
Les décisions s'accomplissent
Prises par des chefs lointains
Qui négligent le détail.

Le travail est de mener à bien ce que d'autres aperçoivent. Mieux que « *la jeune mère allaitant son enfant* », l'insouciante passagère d'un yacht blanc justifie l'enfer des chantiers.

Loin d'être bafoué, assagi ou dupé, l'homme est magnifié, chez Brauquier, par sa correction, sa régularité. Ce terme, devenu l'apanage d'un médiocre milieu, retrouve sa noblesse.

Un homme a fait ce qu'on lui demandait de faire, sans discuter. Une telle acceptation minimise la mort, puisqu'elle ne retient que la récompense quotidienne des circonstances.

Dans *Liberté des Mers*, on retrouvera le « Pilote » que je lus, encore adolescent, sur une pleine page des « *Nouvelles Littéraires* ».

Mais le pittoresque s'efface de plus en plus. Brauquier tend à l'affirmation d'une beauté dure et simple, celle d'un monde qui ne peut être autrement qu'il est, d'un monde, écrit-il.

Avec qui lentement je me suis mis d'accord.

Furent sans doute les négociateurs de cette paix des amis dont les noms balisent « Liberté des Mers » et « Ecrits à Shangaï ». Des morts enfin, cousus dans un drap si fervent, que la mer funérale en revêt pour eux une sérénité de ciel.

Et si peu d'orgueil dans cette certitude d'avoir mérité sa largeur d'épaules et la poignée de main des commandants; si peu de gloire à n'être qu'un homme accablé de chaleur dans son bureau des Messageries, là-bas, à Diego Suarez où mon ami Moustique lui portera ces lignes...

Paradoxalement fichée au milieu des revendications et des à-coups de la machine, cette poésie dégagée est la plus engagée que je connaisse.

TOURSKY.

JOURNAL PARLE, par Georges-Emmanuel Clancier (*Editions R.-J. Rougerie*).

Nous n'avions rien lu de G.-E. Clancier depuis *Le paysan céleste*. Il est de ceux qui, dans une retraite provinciale, n'occupent pas le devant de la scène, mais qui, par leur activité critique, tant dans les revues qu'à la radio, assurent au lyrisme contemporain une diffusion lente mais sûre, plus efficace à la longue que les tapageuses discussions en vase clos des cénacles de la capitale. On aimerait qu'un poète de la classe de Clancier fasse preuve de moins de modestie et publiât davantage. D'aucuns lui reprocheront de s'attarder dans le Surréalisme, c'est mettre l'accent sur un problème tout littéraire qui, dans son cas particulier est dénué de sens. Il n'est pas un homme de recherche, encore moins l'homme d'une mode, la preuve en est que le poème radiophonique qui donne son titre à son dernier recueil sans être à proprement parler sans mérite, est celui où ses dons s'épanouissent avec le moins d'aisance. Clancier est un poète de l'effusion et du rêve, qui, comme tel, a les défauts de ses qualités et ses qualités sont, en fin de compte, surtout élégiaques. Lisez dès l'abord sa « Reine de l'air », elle propose moins une vision qu'une manière d'être :

Et sa voix qui lave d'or les prisons
Me nomme une vie plus jeune que la vie.

Quand on stigmatise à tort et à travers l'évasion, on oublie que chez certains êtres comme Clancier, le désir même de cette évasion, loin de se perdre dans les marécages du narcissisme, alimente au contraire un courant d'une extrême violence. La poésie la plus authentique de la révolte n'est pas toujours celle qui se targue de l'être et l'imagerie bucolique de Clancier ne saurait dissimuler l'ampleur du tourment qui l'habite. Relisez plutôt « L'impossible portrait » :

Je me souviens d'un ciel de pleurs pétrifiés
Les voix du crépuscule et l'odeur des étoiles
Soupiraient par dérision je n'étais que désert
A goût de soufre et de tisons...

Et ailleurs :

Ma voix est ce feu d'herbe égaré
Luisant et fou au ras des gouffres.

Ou cet aveu plus explicite encore du « Mot de passe » :

C'était son labeur sa révolte
Sa prière et son désespoir,
De soulever face au mur noir

Où vient se perdre le domaine
Ces traces ces algues ces signes
D'un monde qui ne sait parler
Mais se déchire de se taire.

Le recueil de Clancier a inauguré la collection « Poésie et Critique » qu'il dirige avec l'éditeur Rougerie (lui aussi un poète, mais qui n'a publié qu'à l'usage de quelques amis son *Calendrier belluaire*), collection qui s'attache à présenter les œuvres en reproduction manuscrite. Quand on saura que cette tâche se poursuit à Cauderan (Gironde), on mesurera à quel degré de diffusion a atteint l'action des serviteurs effacés mais fervents de la poésie dite moderne. Il y a partout en France, malgré les conditions les plus défavorables, de tels foyers. Que l'on fasse confiance à leurs mainteneurs ne constitue nullement une excuse pour la critique qui ne s'en occupe pas assez. Mais quoi ! elle préfère ratiociner et radoter sur les valeurs établies plutôt que d'en découvrir.

L.-G. G.

●

OUTRENUIT, par GEORGES CATTAUI (*G.L.M.*).

Pourquoi ne pas l'avouer puisque aussi bien je suis le seul à en pâtir ? Il est des poètes que je me désole de ne pas aimer. Tout au plus, suis-je à même de me rendre compte que leur valeur est certaine, mais cette valeur que je constate objectivement ne me touche pas. Ils me demeurent étrangers. Je ne puis rien là contre. A la rigueur, on peut s'accommoder de ce qui vous hérisse ou vous choque et y adhérer de quelque façon. C'est l'expérience que j'ai faite avec l'œuvre d'un Henri Michaux, dont je sais qu'elle est sans aucun doute la plus haute de cette période, mais qui a le don de m'exaspérer, tant elle heurte ma sensibilité ; c'est une expérience que je ne peux mener à bien avec beaucoup de poètes qui me sont personnellement très chers, et dont j'admire la perfection formelle, par exemple, avec un Georges Cattaui, dont pourtant la quête mystique, l'imagerie, la matière verbale ont en principe tout pour me plaire. Explique qui pourra de telles incompatibilités. Au demeurant, elles ne sont ni plus ni moins mystérieuses que celles que nous constatons chaque jour sur le plan sentimental et surtout sexuel. Ne point désirer une femme ne signifie nullement qu'on ne lui reconnaisse des charmes. Il est vrai que les femmes n'admettent généralement pas ce « distinguo », et les poètes moins encore. Le critique pourtant remplit son devoir d'information qui confesse son asthénie, après avoir tout fait pour s'en guérir, et ensuite rend hommage parce qu'un examen raisonné de l'œuvre en cause le lui commande. Je sais parfaitement que ce que je cite là de Georges Cattaui est beau et *devrait* me satisfaire, au lecteur de voir s'il y est lui-même sensible :

Ces visages brûlés me parlent dans la brume
Me parlent d'un pays de temples en ruines
Où l'absence et l'exil attendent que paraisse
Le paraclet promis à la devineresse
Mais les jours de ma vie ont compté leurs saisons
Mes herbes ont donné l'arome qu'elles ont
J'irai — fidèle aux convoitises de l'Asie —
Poser ma lèvre sur la tempe cramoisie

Et connaître les eaux des citernes d'Enndor
J'exhalerai ma plainte au pied de l'arbre mort
De l'arbre où saigne tel un fleuron sur le faîte
L'étoile des patriarches et des prophètes
O terre nue et nette et de silence pleine
Où la colombe d'or a rendu son haleine
Aire où le sacrificateur a voulu moudre
Ce grain dont il confond la grâce dans la poudre.

L.-G. G.

●

NOIR COMME LA MER, par LOUIS GUILLAUME (*Librairie « Les Lettres »*).

ECRIT DE BABYLONE (*La Presse à Bras*).

Louis Guillaume, que l'on avait déjà remarqué dans les années de l'immédiat avant-guerre, n'a pas bénéficié contre toute attente, de 40 à 45, du phénomène d'inflation que constitua le mouvement dit de la « Jeune Poésie ». Isolé en zone Nord à une époque où l'on sacrait, en zone Sud, tant de génies provisoires, il s'est contenté d'avoir du talent. Ses deux derniers recueils montrent en tout cas que s'il ne les a pas complètement tenues, il n'a pas démérité de ses promesses de début. Ses qualités sont certaines et solides et de nature à lui valoir l'estime de lecteurs à la fois assez avancés pour s'être délivrés de tout académisme et assez indépendants pour être de leur temps, sans verser dans le snobisme de la frénésie. Il ne semble malheureusement pas qu'un tel public existe en France à l'heure actuelle, ni même qu'il ait de sérieuses chances d'exister. Je puis en tout cas assurer Louis Guillaume (mais ces témoignages sont une piètre consolation, car notre jugement de professionnels est a priori suspect de camaraderie), de l'estime de quelques hommes dont je suis. Je ne suis pas de ces flatteurs qui crient au miracle, je dis simplement : Guillaume me paraît être dans la note. Mon adhésion va surtout à de nombreux poèmes de *Noir comme la mer*, à celui-ci par exemple :

Jour après jour il faut survivre
à tous ceux qui me fuient à tous ceux qui m'habitent
il faut rester moi-même au regard du soleil
et repousser dans l'ombre avec entêtement
la lumière que je nourris.

Jour après jour rongé par l'heure
à travers mille ressemblances
je m'évade et je me poursuis
et ne puis jamais me rejoindre.

Voilà qui n'est pas d'une beauté éclatante ni d'une diction sans bavures, mais qui exprime avec une entière sincérité les

sentiments du poète en proie à des images dont il mesure la vanité. En revanche, *Ecrit de Babylone,* qui s'efforce à l'exploitation d'un thème, malgré des réussites de détail, me paraît dans l'ensemble un échec. C'est en somme la fatalité de tous ceux qui se sont brûlés aux feux de la poésie-activité de l'esprit sans s'y perdre vraiment parce qu'ils étaient sans doute des écrivains selon les normes traditionnelles, de ne plus pouvoir ensuite abdiquer et « rentrer » en littérature. Toute une génération d'épigones du Surréalisme se trouve ainsi dans une situation pratiquement sans issue où la constatation de l'échec s'aggrave d'un inextinguible remords. La seule chance pour eux est peut-être d'en faire un thème.

L. -G. G.

●

WALT WHITMAN, une étude, un choix de poèmes, par PAUL JAMATI, des dessins et des portraits (« *Poètes d'Aujourd'hui* ». *Editions Pierre Seghers).*

Whitman est un tonique puissant pour l'Européen malade. Mais ce n'est pas seulement l'Européen qui est malade. Ce rhapsode cosmique a fait l'objet des louanges hyperboliques de Henry Miller, comme étant « le seul homme représentatif » que l'Amérique ait produit au court de sa courte existence, et « comme le premier et dernier poète ». En un sens, Whitman est le contraire de tout ce qui est essentiellement Européen — quoique l'Europe ait, elle aussi, ses fanatiques du grand air — et l'insatisfait Jean-Jacques se serait mieux épanoui dans les vastes espaces nus et vierges du Nouveau Continent. Whitman eut l'avantage de naître dans une civilisation nouvelle et vigoureuse dont il devint le porte-parole, grâce à une puissance créatrice immense et triomphante. Le premier contact avec cet universaliste avide est par là même un grand stimulant, un ozone que seuls les êtres sains et libres peuvent absorber, car pour lire Whitman il est nécessaire de se débarrasser d'abord de la carapace de culture et d'égotisme qui déforme le corps et emprisonne l'âme. Ce n'est pas là un naturiste muet, ivre et sans voix devant la majesté de la création, mais un poète qui en fait, inquiète par la chaleur et l'ingénuité de son enthousiasme pour la terre. Son chant ne coule pas paisible comme une rivière, mais monte et descend comme les vagues de l'Océan. On pourrait le considérer comme un Beethoven de la poésie, car sa dominante est l'esprit d'adoration, l'évangile de l'acceptation auquel il atteint sous l'aiguillon de la souffrance et la menace du désespoir. Vivant loin des histrions de l'art et de la Race sans cesse accrue des dilletantes stériles, il se proclamait le poète de l'homme moyen. Son Amérique, aux yeux de Greenwich-Village, de Hollywood, et des G. I's est peut-être aussi irréelle que l'Irlande romantique de Yeats, mais un véritable poète vit toujours sur les hypothétiques richesses d'un avenir qui pourra ne jamais se réaliser. Cette Amérique-là nous est chère, si étrangère au cauchemar actuel des propres techniques et à l'obsession atomique ; et l'évangile de Whitman en son temps éveilla les esprits et dota les Etats-Unis d'un pro-

phète autochtone, prophète libre des sinistres chaînes du « super-ego ». Bien qu'il réclamât pour lui-même le titre de prophète et d'utopiste national, sa vision ne fut jamais bornée par un patriotisme de clocher :

Do not weep for me
This is not my true country, I have lived banish'd from my true country, I now go back there
I return to the celestial sphere where everyone goes in his turn.

L'essence de Whitman se trouve moins dans ses louanges de la démocratie (il fut à la République, toutes proportions gardées, ce que Kipling fut à l'Empire), que dans son enthousiasme cosmique. Les *Leaves of Grass* s'ouvrent ainsi :

Je chante le moi,

rappelant ces vers d'Apollinaire :

Je chante les astres et moi-même.

Son courage résidait dans sa révision des valeurs acceptées, dans sa glorification du corps, dans sa défense des exploités, des malheureux et des malades, qu'il secourait personnellement. Dans son introduction, M. Paul Jamati affirme que la Poésie n'est pas une branche de la Littérature, et que Whitman a vécu la parole de Nietzsche, selon laquelle chacun de nous doit être le poète de sa propre vie. L'enthousiasme est peut-être la qualité américaine dominante et il n'existe guère d'aspect de la vie que ce héraut du Nouveau Monde n'ait salué d'un amour généreux. L'abandon inspiré auquel il se laissait aller délibérément dégénère souvent en un catalogue échevelé, comme dans certaines parties de *Un Chant pour les Occupations*, et le danger de l'enthousiasme réside dans la monotonie. Mais en cela il se révèle le précurseur de ces avant-gardistes qui, même aujourd'hui, n'ont pas gagné leur cause et qui, pareils à leur maître Apollinaire, revendiquent comme étant du domaine de leur art la vie et la civilisation tout entières. Dans l'emploi qu'il fit du « catalogue » Whitman fut un pionnier — mais un pionnier parfois maladroit, car son manque d'art (il méprisait, peut-être avec raison, la littérature littéraire) aboutit quelquefois à une certaine incapacité de présenter l'objet dans une perspective qui éveille chez le lecteur un écho visuel. Ce fut la tâche des poètes ultérieurs de développer cette technique. On pourrait louer Whitman pour son dédain de la perfection, et cependant, ce désir-même d'être le poète de l'homme moyen est une limitation. Pouvons-nous dire que Dostoïevski fut le romancier de l'homme moyen ? Et qui est l'homme moyen aujourd'hui ? Il y a tout un côté de Shakespeare qui est à la portée de l'homme moyen, mais l'on ne peut certainement pas affirmer que l'homme moyen est un fervent du Shakespeare, disons, de *Troilus et Cressida*. Je ne suis donc pas d'accord avec Paul Jamati quand il tient Whitman pour le plus grand génie du XIX[e] siècle. Pareille assertion est un écho de l'enthousiasme irraisonné du poète lui-même. Il a manqué à Whitman, quoique il mérite sa place auprès de Poe, de Hawthorne et de Melville,

cette étincelle d'imagination créatrice qui a conquis à bon droit l'immortalité pour Dante et pour Shakespeare, qui rachète les lieux communs de T.-S. Eliot et vivifie l'œuvre toute retenue de Thomas Hardy. Le style est trop souvent maladroit et il y a peu de vers qui restent gravés dans l'esprit. Les traductions de MM. Marcelle Sibon, Paul Jamati et Léon Bazalgette sont excellentes. Nous pouvons appliquer à Walt Whitman ses propres vers qui décrivent un campagnard : *C'était un homme d'une vigueur, d'une sérénité et d'une beauté merveilleuses.*

THOMAS GOOD.

●

CONCERT D'ETE, par JOSEPH-SÉBASTIEN PONS (*Flammarion*).

Depuis « *Cantilena* », poèmes catalans accompagnés de la traduction, par l'auteur lui-même, aucune œuvre de J.-S. Pons n'avait été accessible au grand public.

Et si, comme l'affirmait ici-même Albert Camus, « Délibérément le monde a été amputé de ce qui fait sa permanence : la nature, la mer, la colline, la méditation des soirs », le livre de J.-S. Pons, si magnifiquement illustré par Maillol, mérite un chaleureux accueil puisque ce sont là les thèmes mêmes de ces proses d'une si intense poésie, d'une musique si bien accordée, où la délicatesse de la sensation est unie à la gravité de la pensée, dans une forme toujours pure.

On imagine le poète du Roussillon thesaurisant, pour le seul plaisir du beau les images les plus riches comme les plus humbles au cours de ses nonchalantes promenades. Les canards qui « promènent leurs vaisseaux de plumes sur leurs pattes palmées », la chauve-souris qui « déroule son lasso sur le fléchissement de la lumière » évoquent Gongora, alors que « le ciel qui aspire à prendre une couleur d'anisette », « le citronnier qui, quand on froisse ses feuilles claires, exhale un parfum de joie », nous mettent simplement dans un climat de paisible bonheur.

Et cependant, certaines pages font songer à Gabriel Miro, le contemplateur d'Alicante, dont l'univers est douloureux, la langue d'une grande beauté plastique. Il y a en effet, dans ces souvenirs, des pages angoissées, entre autres, la tragique nuit avec le hibou (« parce qu'il apparaît avec la défaillance du soir, nous attribuons à son caractère l'incertitude de cette heure ») ou bien dans cette promenade où il s'égare en montagne, ou encore dans l'hallucinante description de l'incendie de la forêt.

Néanmoins, en dépit de ces contrastes où se révèle la sensibilité complexe du poète, J.-S. Pons nous apparaît dans la dernière œuvre qu'il nous livre, comme un Horace, qui, au seuil de l'ère atomique, a trouvé repos et joie dans le Paradis terrestre de son Roussillon natal.

SUZANNE BRAU.

LE ROMAN

JE NE REGRETTE RIEN, par Luc Decaunes (*Robert Laffont*).

En 1932, le jeune instituteur André Vannier gifle son inspecteur. Il est révoqué. Mais son geste a pris pour lui la valeur d'une rupture avec la Société qu'il méprise, rupture qui l'oblige à la révolte personnelle. Une sorte de frénésie de pureté — pas autre chose, peut-être, que l'orgueil romantique de se sentir un héros — le pousse à intervenir, à la manière d'un Chevalier, dans les débats humains auxquels il est mêlé, pour y restaurer la dignité de vivre et le bonheur. Intervention condamnée à l'échec, naturellement. André, responsable du suicide de Marc, rate l'amour, refuse celui de Juliette, aboutit au vol, au meurtre. Il reste seul.

La condition prolétarienne, l'action syndicale (qu'il mène dans un sens anarchisant), la guerre, le replacent peu à peu dans l'histoire et parmi les autres. Le malentendu persiste cependant car, lorsqu'il est arrêté avec le réseau de Résistance où il milite, ses compagnons le prennent pour un traître. Mais avant d'être fusillé, l'innocent, qui avait retrouvé Juliette pour la voir mourir, a le temps de se justifier devant un jeune camarade. Satisfaction donnée à son orgueil ou suprême récompense ? C'est, en tout cas, tout ce qui lui est accordé.

Je ne regrette rien, on le voit, est un vaste témoignage, une sorte d'enquête passionnée sur la signification de notre temps — les années de notre jeunesse, ou plutôt de la jeunesse de Decaunes — en même temps que le portrait d'un héros romanesque. Mieux encore, c'est l'insertion du héros dans son temps et la condamnation de la solitude héroïque. Malgré sa tendresse secrète pour l'attitude romantique de son personnage, Luc Decaunes est assez romancier (et moraliste) lucide, pour le mener jusqu'à la mort. Une mort, certes, qui le sacre, mais parce qu'elle lui fait connaître que l'univers d'un seul est impossible, bien que celui qui tenta d'être le héros solitaire n'ait rien à regretter. Le roman de Decaunes s'intègre ici dans un des deux grands thèmes qui se partagent la littérature romanesque actuelle, le thème du passage : Passage *de l'univers d'un homme à l'univers de tous,* l'autre thème étant, semble-t-il, la constatation de l'étrangéité de l'homme dans un monde absurde.

Cette seule position morale ferait de *Je ne regrette rien,* une œuvre positive. (Le mot optimiste, que je n'aime guère, s'appliquant d'ailleurs très mal). Mais il faut féliciter sans réserves Luc Decaunes de sa position à l'égard du roman, en tant que genre d'expression choisi. Une des grandes qualités de *Je ne regrette rien,* et qui en font une œuvre particulièrement significative, est de faire confiance au Roman, je veux dire aux moyens traditionnels du genre — alors que la plupart des jeunes romanciers n'écrivent que pour Le détruire. *Je ne regrette rien,* ou le retour au Roman...

Celui-ci n'est peut-être pas autre chose (pourquoi ne pas tenter une définition ?), que la figure d'actions humaines transposées dans la durée sous la forme d'événements situés. Dans la mesure où une telle définition est valable, Luc Decaunes a écrit un véritable roman. Non qu'il fût totalement réussi ; mais si quelque gaucherie apparaît ça et là, dans les dialogues notamment, il n'en reste pas moins que le jaillissement perpétuel des événements, la franchise des situations romanesques, jointe à l'étonnante véracité du déroulement dans la durée d'un récit complexe, placent *Je ne regrette rien* dans la grande lignée du roman direct, dont Balzac restera longtemps la plus haute figure et dont la tradition semblait abandonnée depuis un certain temps, l'œuvre d'Aragon exceptée. Une telle conception du genre, qui nous rappelle que le mélodrame est constamment contenu dans le réel, a du moins le mérite de ne pas esquiver la tragédie qui surgit du quotidien déchiré.

Decaunes connaît et aime le Paris populaire, le soleil chaud des rues d'usines, les bistrots et les dimanches aux guinguettes, les matins bleus et frais — et aussi quand le peuple descend dans la rue. Il est un admirable évocateur de l'érotisme sentimental (c'est presque la même chose que l'amour). Son livre est imprégné de toute une violente tendresse, à la fois libertaire et naïve, qui résonne si bien en lui. Cette atmosphère humanitaire, légèrement quarante-huitarde, faubourgs d'émeutes, prostituées déchirantes, présence simultanée de la mort et de l'amour, assassinat devant un coffre-fort, tragique irruption de l'irrémédiable dans le quotidien, romantisme héroïque — qu'est-ce que tout cela, sinon le dispositif du roman populaire, que nul depuis longtemps, ne s'avise plus d'écrire ? La franchise romanesque de Decaunes ne peut laisser aucun doute sur le sens de sa tentative : donner au roman populaire une éminente dignité qu'il n'a jamais su acquérir. S'il en est ainsi, l'importance de *Je ne regrette rien* est plus considérable qu'elle ne le paraît. L'entreprise est très haute et, il faut bien le dire, en grande partie réussie. Restera-t-elle isolée, ou annonce-t-elle un tournant dans la courbe du roman ?

JEAN TORTEL.

●

LA VILLE INCERTAINE, par J.-M.-A. PAROUTAUD (*Robert Marin*).

Depuis la publication de *Temps fous* (Confluences, 1945) et d'*Autre événement* (Fontaine, 1947), nous sommes quelques-uns à considérer Paroutaud comme un maître de l'humour noir et un étonnant conteur fantastique. On n'a pas oublié les plus impressionnants d'entre les innombrables fléaux imaginaires que décrivaient ces curieux ouvrages : l'air, par endroits, devenu gluant : le passant s'y trouve pris comme dans un piège inextricable ; l'air stagnant, qui étouffe celui qui le respire ; le vent coupant, qui arrache la peau des mains et du visage ; les murs d'air, contre lesquels se fracassent les avions ; les pièges d'air : une invisible porte se referme soudain derrière vous, et vous voilà pris entre quatre murs invisibles mais infranchissables ; les

loupes d'air, qui rapprochent tout à coup les objets, provoquant chez les automobilistes de fatales erreurs ; les taches de soleil, qui calcinent instantanément les pieds de ceux qui passent sur elles ; les flaques d'eau « légère », étendues par places à la surface des océans, et qui provoquent le naufrage-éclair des paquebots qui les rencontrent ; les torpilles d'eau, qui déchirent les parois des navires ; les bulles d'eau géantes, qui descendent les rivières et éclatent en fracassant tout autour d'elles ; les fleuves de terre, qui se forment parfois au milieu d'un champ, et se mettant en marche, engloutissant au passage arbres et animaux ; l'huile compressible, qui rend vaine toute tentative de freinage et provoque des catastrophes de véhicules ; la canne-serpent, qui s'enroule à votre poignet en sifflant ; la page blanche, qui aveugle ; la main hypersensible, qu'il faut amputer ; le durcissement du sang : « il est possible, par l'aorte ouverte, d'amener à soi l'arbre du sang durci, tellement il est devenu résistant à la traction, jusqu'aux minces fibres retirées des capillaires » ; le souhait platonique : « puisses-tu crever », qui foudroie celui à qui on l'adresse ; les bagues de chair, qui en mourant contaminent le doigt, puis la main, puis le bras de celui qui les porte ; les « plates », sortes de plaques de moisissure grouillantes qui, la nuit, se glissent sous les portes, se collent à l'épiderme des dormeurs et les écorchent vifs ; les épines, qui prennent racine dans la chair où elles se sont plantées, ce qui rend leur extraction quasi impossible ; l'arbre qui se pétrifie ; la route inhospitalière, bordée de fossés grouillants d'animaux répugnants et venimeux, et que parcourent d'énormes camions meurtriers ; le chiffre qui cesse d'être lui-même, provoquant des erreurs de calcul inexplicables ; etc. Dans ces deux minces plaquettes, Paroutaud esquissait une singulière mythologie de l'atroce, qu'il se propose d'enrichir prochainement par l'adjonction d'un petit dictionnaire médical traitant de maladies qui n'existent pas encore, mais qu'il n'est pas certain de ne pas voir un jour apparaître, ainsi que d'un catalogue descriptif d'armes de guerre inédites, qu'il ne désespère pas non plus de voir bientôt réaliser.

Après une incursion dans un domaine assez voisin de celui du « réalisme » (*Parpaillotte*, nouvelles, chez Robert Laffont), laquelle ne nous apporta que la preuve de la souplesse de son talent, Paroutaud revient aujourd'hui au fantastique avec *La ville incertaine*, roman dont le sujet pourrait se résumer comme suit :

Un homme condamné à mort pour meurtre a fui son pays. Il arrive dans une étrange capitale, dont les habitants sont soumis à des règlements occultes d'une gratuité morale absolue, et si variables qu'il est impossible de savoir si l'on ne se trouve pas à tout moment en contravention avec eux. Ainsi, à l'insu de tous, sauf des fonctionnaires policiers chargés de l'arrestation des contrevenants, est-il interdit certains jours et à certaines heures sous peine de mort, soit de rester chez soi, soit au contraire d'en sortir, soit d'emprunter le trottoir de gauche, soit d'emprunter le trottoir de droite, soit d'entrer chez tel ou tel commerçant, soit de donner une aumône à un mendiant, soit de parler en traversant certains lieux publics, etc. L'assassinat, par contre, est presque constamment autorisé.

Après avoir trouvé un emploi dans une usine dont toute la production est systématiquement détruite au fur et à mesure

de sa sortie d'atelier, et après plusieurs aventures érotiques auxquelles le danger ajoute un singulier piment, le héros ne tarde pas à être exaspéré par l'absurdité totale qui préside à l'organisation de la « Ville incertaine », ainsi que par la résignation bovine dont font preuve les habitants de ladite ville. Aussi, ayant inutilement exécuté « celui qui décide », revient-il se constituer prisonnier en son pays auprès de rassurants gendarmes.

« Naturellement, conclut la « prière d'insérer », l'auteur aimerait qu'on vît mille choses dans son roman, mais il n'est pas assuré de savoir lesquelles, sauf qu'il ne s'agit point d'une satire. »

Le bien-fondé de cette dernière affirmation ne manquera certes pas d'être mis en doute. L'auteur de la *Ville incertaine* semble bien, entre autres desseins, avoir voulu nous tracer une image assez sinistre de formes de vie sociale vers lesquelles nous évoluons, paraît-il, inexorablement. Certains pourront donc voir en lui un émule de Jonathan Swift, alors que les inventions féroces qui émaillent son récit (la partie de cartes fatale au perdant, la place de la foudre, la fille-piège, les concours de saut en profondeur, etc.), ne seront pas sans rappeler à d'autres le Henri Michaux d'*Un Certain Plume*. Mais Paroutaud possède par ailleurs une originalité suffisante pour n'avoir pas à craindre l'accusation d'avoir subi aucune influence directe. *La Ville Incertaine* nous dédommage de trop de volumes dépourvus de tout contenu imaginatif, donc de toute poésie, que les amateurs de platitude élèvent régulièrement (et, du reste, à titre très provisoire) au rang d'œuvres « qui comptent ». Ce livre insolite occupe dès maintenant une place à part et de choix dans la littérature française contemporaine.

HENRI PARISOT.

●

LES VAINCUS, par HANS-WERNER RICHTER, traduit de l'allemand par HENRI THIÈS, préface de M. NADEAU (*Editions de Flore*).

Il est curieux d'observer combien les récits à tournure humaniste ou sociale suscités par notre époque — pour soucieux qu'ils soient d'éclairer la conscience de l'homme dans ses besoins individuels — tendent à former un prototype international. On en retrouve le modèle chez l'Hemingway de l'*Adieu aux Armes* et chez le Dos Passos de *Trois Soldats,* issus probablement de l'immense leçon de *La Guerre et la Paix*. Les intellectuels allemands qui, dès avant sa défaite, dénonçaient le nazisme, semblent avoir la nostalgie d'un rattachement à cette nouvelle tradition. Hans-Werner Richter, qu'on identifie aisément au héros des *Vaincus* (Gülher), fut de tout temps un anti-nazi convaincu. Son livre étudie le cas d'un soldat allemand embarqué de force dans la guerre hitlérienne. Mais la révolte et la contrainte suppliciante qu'il nous montre, appartiennent à une notion plus générale de la liberté. C'est le problème de la participation forcée vu par le gros côté de la lorgnette, certes, mais aussi par un observateur excellent. Si *les Vaincus* n'abordent le problème qu'avec un cer-

tain grossissement (tout s'y déroule en événements, en dialogues succints), le récit contient assez de faits significatifs — de la bataille de Monte-Cassino à un camp de prisonniers allemands en Amérique — pour bien situer le drame et en désigner les conséquences à notre impartialité. Il serait trop facile, croyons-nous, par défiance, d'ignorer ce livre et les causes qui ont poussé Hans-Werner Richter à l'écrire. « Le paradoxe vécu par un soldat allemand au front comme en captivité, combattant les armes à la main alors que ses sympathies allaient de l'autre côté, « l'obligation de se battre pour ce que l'on hait, pour le régime dont, chaque jour, on souhaite la fin, et celle — plus ironiquement tragique, mais rendue quasi logique par les circonstances — de se voir ensuite, dans un camp de l'Illinois, mis « dans le même sac » avec les nazis encore confiants en la victoire ; la peur de la délation, du poteau d'exécution — Hans-Werner Richter n'a voulu dépeindre que cela. Il ne nous dit rien d'autre et ne pouvait nous dire rien d'autre, en effet. Il ne s'agit pas d'acte d'héroïsme, et Gülher-Richter, rouage affolé de la machine, ne se fait pas plus grand qu'il n'est. Plus grand, il n'aurait pas pu nous livrer son message.

La publication d'un tel livre peut provoquer des impressions diverses. Nous croyons qu'il est plus honnête et avisé de l'ouvrir. Que la plupart des milieux allemands l'aient accueilli avec défiance et un mépris caché, on s'en doute. *Les Vaincus* dit l'échec des doctrines de Hitler et de ceux qui, au détriment de la liberté intime de l'être, mirent à flot une galère d'injustice et de désespoir. A ce titre seul, *les Vaincus* paraissent un document valable. Ils sont en outre un roman bien mené, incisif, coupé de tableaux vrais et rapides, qui s'ajoutent, inoubliables, à la terrible imagerie guerrière de ces dernières années.

HENRI RODE.

●

LES CRIMES DE L'AMOUR, par le marquis de SADE (*Sagittaire*).

Ceux mêmes qui sont les plus habiles à vouloir faire entrer Sade dans un courant d'humanisme — en parlant le plus souvent de sa manière de concevoir la liberté de l'individu — se heurtent à l'exception : partout Sade détone, déjoue et dépasse les à-peu-près. Sade n'est en fin de compte que lui-même, inassimilable à tout, sauf à notre curiosité saisie. Tout ce qui fit sa culture et ses bases morales (car il en avait, s'il ignore l'excuse) disparaît devant l'effroi que nous éprouvons. Son message, qu'il souhaite lui-même voir oublié, nous parvient à travers le jour de la chambre des tortures et sa valeur humaine n'est autre que *poétique* à l'excès. Mais l'excès de poésie confine, après tout, à une forme très appréciable de libération. Quand on songe que Donatien-Alphonse-François de Sade fut si souvent et si longuement enfermé, on s'explique mieux le sens de ses récidives spirituelles : là est l'orgueil, la lumière, le défi à la déchéance de cet homme-type du Comtat. N'avoir rien renoncé de ses convictions est son grand honneur devant lui-même et nous autres — qu'il a payé.

Nous sommes cependant avec *Les crimes de l'amour*, publiés en 1800, devant une des parts de son œuvre la plus extérieure. Sade y parvient-il à être de plain-pied avec nous, le veut-il au fond en prétendant imiter « nos bons aïeux » ? On admire d'abord le conteur, dont la saveur n'est plus à dire. Et que tant de licence, de rondeur, d'intelligence sensuelle aient été aussi salutaires, comment en douter ? Sade décomprime la morale et défait les bandelettes d'Adolphe, il pressent l'éclosion d'Emma Bovary. Il tranche le déversement de la marmelade romantique (quelle *Volupté*, plus *sadiste*, Sainte-Beuve nous aurait donnée !). Dans ces historiettes rapides, magistralement distraites et bien menées, il fait déjà office de dompteur et d'éclaireur, et qu'un Apollinaire, un Breton, un Eluard et quelques autres saluent en lui un libérateur n'est pas, dans l'ordre des valeurs spirituelles, son moindre titre de gloire.

HENRI RODE.

●

PERMIS DE SEJOUR, par GEORGETTE HENRY (*Gallimard*).

Le *Permis de Séjour*, c'est l'existence misérable permise aux pauvres gens. L'auteur, dans ce récit, rapporte ses souvenirs, ceux d'une enfant de dix ans, dont le père meurt de tuberculose, une enfant qui se souvient des difficultés quotidiennes, de la faim, des chagrins et de l'absence de cette issue qu'est l'espoir. Georgette Henry a vingt-six ans, elle fut la secrétaire de Louis Guilloux. Ce premier livre permet de lui faire crédit.

A. B. -D.

●

Y'A PAS DE BON DIEU ! par JOHN AMILA (*Gallimard*).

Cet ouvrage — adapté de l'américain par Jean Meckert, affirme Marcel Duhamel — est remarquable, car il détonne agréablement au milieu de la Série noire dans laquelle il vient de paraître. John Amila existe-t-il ? Nous nous méfions depuis les mystifications de Boris Vian, de Raymond Queneau et d'autres. En tout cas, le récit est prestement enlevé. Il s'agit de la lutte d'un village de montagnards américains, conduite par son pasteur, contre un trust qui a découvert de l'uranium dans le terrain des paysans. Cette lutte, avec intervention d'hommes de main au service du trust, avec la passivité ou la complicité des autorités policières et religieuses, se termine par la défaite des bons et le triomphe des méchants. Ce n'est pas un roman policier, mais l'épisode d'une lutte sociale, avec mort d'hommes, viols et autres brutalités.

A. B. -D.

●

L'IMPOSTEUR, par MARCEL JOUHANDEAU (*Grasset*).

L'Imposteur ou « Elise iconoclaste » est une suite aux *Chroniques* maritales. Du Jouhandeau et du meilleur, concentré, aigu, cruel et plein d'humilité. Elise, dans un moment de haine, déchire les photos de son époux. Ce geste explique la seconde partie du titre, Quant à l'imposteur, c'est le mari lui-même, aux dires de sa femme. Deux extraits pour illustrer cette courte note : « Je crois qu'il est bon de se glisser une fois dans les sociétés les plus diverses ; on sait de quoi on est capable, on y perd au moins cette susceptibilité maladive qui tient à un sentiment gratuit de sa propre importance, fruit, plein de vent, d'une solitude peureuse. En présence de certaines puissances et de certains néants seulement, on se connaît, à s'y confronter... ».

Et le second : « Du moment que vos mœurs choquent la normale ou fleurent le scandale, du moment qu'on porte en soi certains dangers, on ne devrait pas, même avec toutes les garanties pour soi, donner son nom à un être qui un jour ou l'autre souffrira de ce qui rejaillira fatalement sur lui, de vos égarements ».

Justification. Explication.

A. B. D.

●

MON PERE N'EST PAS MORT, par L. MARTIN-CHAUFFIER (*Edit. Gallimard*).

Le récit, conduit à la première personne, fait naître chez le lecteur attentif, une série d'échos qui rappellent singulièrement, quoique sur un mode différent, les meilleures pages, les plus confidentielles, de Kierkegaard. Cette psychologie qu'on doit bien appeler — provisoirement — existentielle, cette psychologie qui, pour le mouvement et la chaîne sans fin des interrogations doit, tant en France, à Maine de Biran, n'est pas cependant isolée dans un univers d'abstractions.

Le personnage vit et existe, avec un sentiment d'absence au sein d'une société très limitée. Ce sentiment, il l'éprouve par mille antennes plus rétractiles que préhensives. L'Etranger de Camus est un être compact et fermé, mais transparent. L'Absent de Martin-Chauffier est ouvert mais opaque.

Auprès d'un père qui, malade et se sachant condamné, se réfugie dans la mort, l'Absent n'est délivré de ses incertitudes et de sa sécheresse que par cette mort elle-même. Le cadre, celui d'une bourgeoisie vieillie et somnolente, à peine éveillée par la mobilisation d'août 1914 pèse sur le héros. L'auteur expose en fait le problème de l'impénétrabilité des êtres. Ce problème, au fond, en est-il un ? N'est-il point la conséquence de relations humaines fondées uniquement sur de vaines et prudentes paroles, de la persistance d'un monde où les mots ne sont plus que la fausse monnaie de l'action ?

A. B. -D.

ESSAIS ET VARIETES

PLATON VIVANT, par GEORGES MEAUTIS (*Editions Albin Michel*).

C'est une chance infiniment précieuse pour le grand public de langue française que de pouvoir désormais lier connaissance avec Platon sous la conduite d'un guide à la fois aussi sûr et aussi agréable que M. Meautis. L'éminent professeur de l'Université de Neuchâtel n'est pas seulement un érudit rompu aux méthodes les plus sévères de la philologie, de l'archéologie et de l'histoire des religions, où il s'est acquis une autorité internationale incontestée. C'est un homme de culture et de pensée, qui n'aborde jamais que des problèmes importants et difficiles, qui les renouvelle toujours à force d'audace pénétrante, et qui, tout en maintenant avec l'intransigeance nécessaire l'idée que l'étude des langues classiques reste fondamentale dans notre civilisation, sait mieux que personne mettre à la portée de chacun, de l'humaniste comme du profane, les points essentiels où les lettres gréco-latines continuent à éclairer nos plus actuelles méditations. Quiconque veut le salut de l'humanisme proprement dit souhaitera que le plus grand nombre possible de savants ressemblent à M. Méautis, et, même après l'esquisse si finement tracée par Mgr. Diès dans son *Platon* de la collection « Les Grands Cœurs », même après le *Platon* si robuste et si probe de Léon Robin, nous n'aurons jamais assez de livres comme ce *Platon vivant*.

Ce qui plaît d'abord, c'est le choix des exemples et le talent des traductions. M. Méautis n'a pas eu peur de reproduire en totalité les passages les plus célèbres, de laisser très souvent et très longtemps la parole à Platon lui-même. Ses traductions sont personnelles et d'un art exquis : le lecteur le plus novice, le moins préparé, y entrera en contact sans effort avec la manière de Platon, dans toute la mesure où c'est possible à qui ne peut lire le grec. Il saisira la beauté de l'allégorie de la Caverne et du mythe d'Er le Pamphylien, mais aussi l'intérêt historique de tel passage moins connu de la lettre VII sur les déboires du philosophe dans ses expériences politiques syracusaines. Nulle part il n'aura l'impression de lire du français de traduction, de ce français spécial qui, pour être compris, exige si souvent le recours au texte grec. Le style de M. Méautis traducteur est d'un naturel, d'une aisance de mouvement, qui n'appartiennent qu'aux profonds connaisseurs et du grec et du français. Vraiment, le livre est « vivant » pour cette raison, mais aussi parce que nous y suivons le drame de Socrate avec une intensité rarement atteinte dans les écrits antérieurs des historiens de la philosophie sur le même sujet. La plus grande réussite de M. Méautis est dans la clarté et la simplicité avec lesquelles il fait comprendre pourquoi il était absolument impossible au tribunal athénien de ne pas condamner, et à Socrate, d'accepter quelque moyen que ce fût de se soustraire à la con-

damnation ; la seule manière de renouveler un pareil thème était de laisser parler les faits et les témoignages, en commentant le moins possible : c'est ce qu'il y a de plus difficile, et M. Méautis y a magistralement réussi. Quant au drame de Platon lui-même, il est dans le bouleversement profond et la totale « conversion », provoqués par Socrate dans l'âme du jeune noble, qui, jusqu'à cette rencontre, n'avait vécu que pour la conquête de la puissance politique et n'avait fréquenté les sophistes que pour apprendre à démontrer avec une égale aisance le faux et le vrai. On s'est souvent demandé à quel personnage réel avait bien pu penser l'auteur du *Gorgias* en nous présentant ce Calliclès qui oppose à Socrate sous la forme la plus intransigeante et la plus cynique (la plus « nietzschéenne », dit M. Méautis) l'apologie des droits du plus fort. Je me suis risqué à écrire dans ma petite *Littérature grecque* que Calliclès était peut-être Platon lui-même, car au moment où Calliclès intervient dans la discussion, c'est pour demander à Socrate s'il plaisante ou s'il est sérieux en prétendant qu'il est plus avantageux de subir l'injustice que de la commettre : « Si tu es sérieux, c'est toute notre vie que tu mets à l'envers ». La conversion, la voilà. Ce renversement de toute la vie, ç'avait été la plus décisive expérience de Platon. Je constate avec une satisfaction toute particulière qu'un platonicien aussi averti que M. Méautis identifie lui aussi à Platon le mystérieux Calliclès du *Gorgias*, et j'en viens à penser que sous le pseudonyme adopté dans le dialogue, transparaît, à peine déformé par une permutation de racines équivalentes, ce nom d'Aristoclès, qui fut le vrai nom de Platon.

Où je commence à éprouver un peu de déception et de regret en lisant ce beau livre, c'est quand je m'aperçois que le titre doit s'entendre en un sens restrictif. Ce n'est pas tout Platon qui est vivant selon M. Méautis. Le Platon vivant, c'est le pamphlétaire du *Protagoras*, c'est le poète tragique du drame socratique dans l'*Apologie*, le *Criton*, le *Phédon*, c'est le chantre lyrique de l'amour dans le *Banquet* ou le *Phèdre*, c'est le créateur de mythes dans la *République*. Quant au *Platon* du *Philèbe*, du *Parménide*, du *Théétète*, du *Sophiste* ou du *Politique*, et même aussi des autres dialogues dans la mesure où ils touchent à la métaphysique, M. Méautis l'abandonne aux philosophes de métier : ce n'est plus le Platon vivant. Il y a, nous dit-il, en Platon (et c'est très vrai, et les formules pour nous le dire sont souvent brillantes), un poète qui s'est acharné à tuer en lui-même l'art et la poésie ; il n'a que trop bien réussi à les tuer dans ses œuvres purement philosophiques, et c'est dans la mesure où il n'avait pas encore réussi que ses autres œuvres sont restées vivantes. Mais cette opposition absolue entre littérature et philosophie n'est-elle pas l'un des défauts de l'organisation de nos études, et par suite, l'un des maux dont souffre notre culture ? Et peut-on admettre que le domaine des philosophes soit un domaine de techniciens où le commun des hommes n'aurait rien à voir ? Peut-on pousser l'amour de la beauté littéraire jusqu'à exclure du Platon vivant le fond même de la doctrine platonicienne ? Ce qui fait que notre époque a besoin de Platon (la vie d'une œuvre est ce besoin même), c'est avant tout ce qu'il faut bien appeler, pour corriger un barbarisme par un autre, l'essentialisme platonicien. Quel dommage que M. Méautis, lui qui aurait su mieux que personne dire à nos contemporains en quoi cela consiste et en quoi cela leur importe,

se soit volontairement interdit d'ajouter à ses trois chapitres principaux (« le cycle de Socrate », « le cycle de la cité », « le cycle de l'amour ») l'étude attendue où, avec sa clarté coutumière, il eût expliqué la portée actuelle de l'opposition de l'être et du devenir, la valeur actuelle de l'identification de la vie intellectuelle à la vie morale, le sens de cet acte de confiance dans l'esprit humain et dans la science, qui ne reconnaît l'existence proprement dite qu'aux réalités atteintes par la pensée en ce qu'elle a de plus haut ! Le lecteur de M. Méautis risque de voir en Platon un mystique pur : l'érudit qui nous guide, et qui est l'un de nos meilleurs spécialistes des doctrines orphiques et pythagoriciennes, ne néglige aucune occasion de nous signaler tout ce qui fait ressembler Socrate à un grand-prêtre, à un prophète, tout ce qui donne au socratisme et au platonisme une allure religieuse, tout ce qu'il y a d'authentiques survivances orphiques dans les mythes eschatologiques que Platon met en œuvre. Ce sont là des données justes, et on nous les expose avec tact et finesse. Mais elles appelaient une contre-partie qui devait nécessairement consister dans l'exposé philosophique de la doctrine. Déjà, M. P.-M. Schuhl, dans son *Essai sur la formation de la pensée grecque*, conçu comme une *Introduction à la Philosophie de Platon*, avait souligné l'importance du courant mystique, orphique principalement, qui, aussi loin que l'on remonte dans l'histoire de la Grèce, s'oppose à un courant rationaliste, mais il avait montré que, là comme ailleurs, Platon fait la synthèse ; que les deux courants viennent s'unir en lui, exactement comme Platon trouve, par la distinction du monde sensible et du monde intelligible, le moyen d'échapper à la fois au transformisme total d'Héraclite et à l'immobilisme des Eléates ; en fait, on s'aperçoit vite que ces synthèses ne sont pas du tout un éclectisme, que Platon est Eléate au fond, philosophe de l'Etre, tout en sachant dire ce qui se meut, ce qui change, ce qui devient : de même, s'il a bien connu et utilisé des images et des mythes issus de traditions religieuses et conservés par des sectes que l'on peut appeler mystiques (mot dangereux et ambigu pourtant), on ne lui est pas parfaitement fidèle quand on ne le range point nettement, avant tout, parmi les penseurs qui ont exalté le pouvoir et la valeur de la raison humaine. Ne peut être dit exister que ce qui est intelligible : voilà le fond du platonisme. Donc, tout ce qui existe est, par là même, objet de contemplation intellectuelle. Toute réalité est du domaine de la science. Position de savant, de géomètre. Le mépris de Platon pour la misérable physique de son temps ne doit pas faire oublier que l' « assimilation à Dieu dans toute la mesure du possible » prônée comme règle de vie dans le *Théétète* n'est autre chose que la science elle-même, que la méditation conduite avec rigueur à la découverte des réalités intelligibles. Cet aspect-là de Platon est bien vivant lui aussi, il fait partie de la définition éternelle de Platon, il en est même l'essentiel, et voilà pourquoi, bien certainement, quand on présente Platon au grand public, c'est le déformer un peu que de laisser délibérément dans l'ombre le Platon des géomètres et des purs philosophes.

Telle est la seule réserve qu'appelle dans son ensemble un ouvrage dont la lecture est à chaque page un enchantement. Dans le détail, une connaissance très sûre des réalités de la vie hellénique a permis à M. Méautis de ne laisser échapper à peu près aucun détail concret ou évocateur. Je suis seulement

surpris qu'à propos des marionnettes de la caverne, il se soit contenté d'écrire que nous ne savons au juste de quoi il s'agissait (p. 240, n. 1). Certes, un des charmes de son livre, même et surtout pour l'helléniste spécialisé, c'est la façon dont le terrain est déblayé de tout débat inutile : à quoi bon énumérer les hypothèses, sur les questions non encore tranchées ? Il y a pourtant des problèmes dont l'énoncé précis, même en l'absence de solution sûre, est à lui seul vivant : résumer en quelques mots les deux jolis articles où Mgr. Diès a évoqué à propos de la Caverne le Guignol d'Athènes (1), se demander après lui si l'allégorie platonicienne fut suggérée par un vrai Guignol ou, comme le supposait M. Louis Roussel, ce profond connaisseur de la Grèce de toujours, par un théâtre d'ombres analogue au Karagheuz moderne, ç'eût été contribuer encore à faire vivre Platon ; aussi bien peut-on considérer comme certain, et que Platon s'est inspiré d'une réalité familière, et qu'il l'a transformée, déformée, de façon piquante et frappante : il n'était pas vain de montrer là au travail, avec quelque précision, sa pensée d'artiste. Mais je ne cherche ainsi à M. Méautis qu'une toute petite chicane, de celles par où le critique veut surtout montrer que la lecture du livre n'a pas épuisé chez lui le plaisir de suivre la pensée de l'auteur. On ne vise ainsi qu'à souligner davantage, loin d'en rien retrancher, les mérites particulièrement brillants d'une des plus belles études dont Platon ait fait l'objet en notre langue.

FERNAND ROBERT.

•

JOURNAL DE CHINE, par ROBERT PAYNE (*Edit. Stock*).

Professeur de lettres, l'auteur avait vingt-sept ans lorsqu'il fut envoyé en Chine par le Gouvernement anglais. Après un séjour à Tchounking et à Changcha, il fut attaché à l'université de Kunming, dans le Yunnam septentrional. Cette université, qui groupait plusieurs milliers d'étudiants et une centaine de professeurs, était alors la plus importante de Chine. Après la défaite japonaise, en août 1945, Robert Payne vécut à Pékin, à Yenan, alors capitale des territoires sous contrôle communiste et à Kalgan. Ceci jusque vers la fin de 1946.

Le témoignage de l'auteur est essentiel pour qui veut comprendre, sans parti-pris, les événements qui ont permis aux Communistes d'éliminer le Kuomintang et le Maréchal Tchang-Kaï-Chek. Il expose avec objectivité la corruption du régime nationaliste, le népotisme qui régnait autour du dictateur, l'opposition des intellectuels, la résistance passive du peuple paysan aux entreprises de Nankin, la rigidité des mœurs, et l'honnêteté des militants communistes, leur enthousiasme et leur patriotisme.

Mais à côté de témoignages purement politiques, comme cette opinion recueillie de la bouche même de Wen Yi Tuo (2),

(1) Cf. A. Diès, *Guignol à Athènes* et *Encore Guignol*, Bulletin de l'Association G. Budé, janvier 1927, pp. 6-19, et avril 1927, pp. 38-46.

(2) Assassiné en 1946 par des tueurs à la solde de Nankin.

le plus grand poète de Chine : « ... dites-leur de nous laisser tranquilles. Dites-leur que nous ne voulons plus de missionnaires, plus d'aide étrangère, plus de charité chrétienne; si elles ne cessent, nous perdrons complètement confiance en nous. L'étranger ne peut envoyer qu'une chose qui soit nécessaire à la Chine : la science moderne. Donnez-nous la science, et puis oubliez-nous complètement et laissez-nous l'étudier tout seuls », c'est à une analyse singulièrement pénétrante de la civilisation chinoise, que cet ouvrage doit sa valeur. Analyse pleine d'une chaude sympathie, dépourvue de tous préjugés, respectueuse des traditions d'un peuple qui a vécu toutes les expériences possibles au cours d'une histoire millénaire. En outre « Journal de Chine » s'enrichit d'entrevues et de portraits saisissants, comme celui de Mao-Tsé-Tung, et aussi de nombreuses traductions de poèmes modernes.

Mais Robert Payne est aussi un informateur : ainsi, il nous apprend que la plupart des chefs et des intellectuels communistes chinois ont fait leurs études en France et en Belgique, quelques-uns en Allemagne et en Russie, très peu en Amérique. Il montre aussi quelque part, qu'à Shangaï, l'U. N. R. R. A. fut un des agents principaux — quoique involontaire — de la corruption et du marché noir (c'est la répétition de l'histoire de Naples et d'Anvers).

Enfin, une des conclusions de l'auteur mérite d'être citée : « Le kuomintang, dont les racines plongeaient dans le Sud, était largement taoïste, par conséquent opportuniste, il n'avait aucun principe, nulle attache avec le passé et dès ses premiers jours, il portait en son sein un ferment de nihilisme révolutionnaire. Les Communistes étaient plus confucianistes. Ils ne se targuaient pas des vertus de Confucius et feignaient même de leur être hostiles, mais leur rigidité morale les différenciait des autres Chinois ». Et Payne clôt son livre sur cette phrase : « Le plus urgent c'est que nous comprenions ce peuple brillant qui se fraye son chemin vers un inimaginable avenir ».

A la date (20-4-50) où ce compte rendu a été rédigé, le gouvernement de Pékin n'a pas été reconnu par le gouvernement français, alors que Londres l'a fait depuis quatre mois. C'est précisément la défense de nos intérêts essentiels en Indochine qui aurait dû conduire à une reconnaissance rapide du gouvernement de Mao, mais la stupidité spasmodique qui caractérise notre politique étrangère a jugé plus digne et plus malin d'adopter une attitude stérile, faite à la fois de hargne et de passivité.

A. B. -D.

●

FORCE ET FAIBLESSE DE LA FAMILLE, par JEAN LACROIX (*Ed. du Seuil*).

Ce livre, disait Emmanuel Mounier, apporte, sinon une réponse, du moins une possibilité de solution aux difficultés que présente pour les esprits d'aujourd'hui, le divorce du *public* et du *privé*. Pour justifier son apologie de la famille — car l'ouvrage de Jean Lacroix est une apologie — Jean Lacroix expose d'abord l'ensemble des conflits que fait naître à l'heure

actuelle la personne du Père, conflits qui aboutissent plus souvent qu'on ne peut l'imaginer au désir plus ou moins conscient de tuer son père. Notre époque assiste à un refus de l'autorité paternelle, à un besoin de libération. La fraternité tend à l'emporter sur la paternité. *Faut-il que les hommes refusent la paternité pour être pleinement frères ?* Il s'agit là d'une crise d'autorité qui existe à tous les échelons : le père et ses enfants, le roi et son peuple, Dieu et les hommes.

Il y a forcément une ambivalence paradoxale et foncière dans les sentiments qui unissent un père et son fils, et un fils à son père. Dans l'un et l'autre cas, l'on rencontre à la fois amour et haine. Le père est pour le fils celui qui lui a donné la vie — mais de quel droit, après tout ? D'un tel accident, un enfant ne saurait être reconnaissant à son père. Le père est, au fond, pour le fils, un obstacle qui lui barre le chemin, quelqu'un dont il voudrait tout de suite la place, et qui donc, ne meurt jamais assez tôt à son gré.

Il faut que tout homme le sache : mettre au monde un fils, c'est pouvoir se dire qu'il faudra peu à peu lui céder la place, et s'effacer pour qu'il s'épanouisse, diminuer pour qu'il croisse. Dans la mesure où le père ne s'efface pas, il y aura haine de la part du fils, et s'il s'efface, il y a meurtre de toutes façons, bien que, cette fois, dans l'amour.

« Peut-on concilier, synthétiser et faire coopérer ce qu'il y a de reçu, de subi chez l'homme, et ce qu'il y a de créateur et d'autonome ? » se demande Jean Lacroix.

C'est, ajoute-t-il, tout le problème de la famille, tel qu'il se pose à nos contemporains. Pour tenter de l'éclairer, Jean Lacroix se propose de faire, au sujet de la famille, non pas une étude sociologique, ou historique, ou même morale, mais une phénoménologie qui aboutit à une ontologie. L'erreur serait de rechercher dans la famille une utilité extérieure. La famille trouve en elle-même son propre sens, comme porte le sien la liturgie (cf. Romano Guardini : Le sens de la liturgie »).

Quand on parle de famille, on évoque toujours quelque chose d'un peu intime, de secret, de silencieux. La famille, c'est un chez soi, et il semble que le « soi » ne puisse exister en dehors du « chez soi ». Il semble qu'il faille à la personne, pour réaliser et exprimer sa vie secrète, la chaude intériorité familiale, qui l'écarte des regards indiscrets.

Mais la difficulté vient de ce que l'homme n'est pas fait pour vivre caché, et qu'il ne saurait se réaliser dans la solitude. Il a besoin de rapports sociaux ; il a besoin de voir des êtres différents de lui, pour se connaître différent d'eux, tel « le merle blanc » dont parle Jean-Paul Sartre, en son livre sur Baudelaire.

L'être familial a donc ceci de paradoxal, qu'il doit être à la fois privé et public, qu'il doit jouer pour chaque homme le rôle du trait d'union qui permet de concilier les exigences de l'intérieur avec celles de l'extérieur. Or, parmi les actes humains, il en est un qui assume pleinement ce double caractère d'intériorité, et d'extériorité : « l'aveu », et le chapitre que Jean Lacroix y consacre, est bien le chapitre-clef de son livre.

Le but de Jean Lacroix est de découvrir à l'intérieur même de l'être familial, l'origine profonde de toute sociabilité possible. Trois problèmes dans cette question des rapports de la famille. et de la société : celui de l'ontologie de la famille; celui de la diversité des liens sociaux dans le sein de la famille; et de l'analogie de ces liens avec ceux de la vie sociale; enfin, celui des relations de fait entre l'institution familiale et les autres groupes existants dans un pays, à une époque donnée. Il est essentiel, pour saisir la pensée de Jean Lacroix, de bien comprendre qu'il suppose, au-delà de ce que nous appelons l'institution familiale, l'existence d'un être familial « qui fait être les personnes, à proportion même de leur dévouement et de leur participation ». La socialisation et la spiritualisation de l'espèce humaine ne peuvent se séparer du don de la vie physique, et l'éducation est avant tout « atmosphérique ».

La participation au mystère familial, ne peut être que l'aveu plénier et la famille n'est créatrice de socialité, que par ce qu'elle est créatrice d'unité et de vie.

Au terme de ces développements, la paternité n'apparaît plus comme un obstacle à la fraternité; elle se met au service de la fraternité quand elle est bien comprise. La puissance paternelle n'est souhaitable et féconde, que dans la mesure où elle se détruit chaque jour. Le père ne peut empêcher ses fils de songer au meurtre qui les libérerait de son autorité, que par l'acceptation d'un sacrifice, renouvelé jusqu'à sa propre mort. Telles sont les conclusions de cet essai, qui apparaît quelquefois un peu partiel ou même partial, mais allie d'un bout à l'autre la profondeur et la rigueur de la pensée.

ALAIN-PEYREFITTE.

●

LE SACERDOCE A TRAVERS LES AGES, par PIERRE GORDON (*La Colombe*).

L'ouvrage de M. Pierre Gordon, étayé par une vaste érudition en matière d'ethnographie et d'archéologie, a pour point de départ une conception du monde qui commence à pénétrer dans ce grand public : le monde des apparences phénoménales, celui que la science expérimentale décrit, a pour substrat l'univers des réalités supra-sensibles — que notre auteur appelle l'univers dynamique; et les religions dérivent toutes d'un état primitif d'initiation — connaissance directe de l'univers total — que possédaient les premiers exemplaires de l'humanité. Il en résulte que le sacerdoce, qui fut exercé de tant de façons, n'a jamais cessé de réunir deux fonctions essentielles : la fonction initiatique, destinée à provoquer la vision du monde supramatériel, ou tout au moins de donner la certitude de son existence, et la fonction sacramentelle qui permet de rehausser à leur niveau véritable les êtres et les objets de la nature.

Conception vaste, on le voit, et qui s'avère féconde. Elle apparente l'ouvrage à ce qu'on appelle l'enseignement traditionnel, sans d'ailleurs qu'il lui fasse d'emprunt, car il se borne à illustrer la thèse par les faits. Les faits sont abondants et l'illus-

tration remarquable. On voit, par exemple, comment le sacerdoce tend toujours à se spécialiser, comment aussi (cela paraît une loi générale de l'évolution), le domaine du profane s'étend sans cesse au détriment du sacré — ce qui peut permettre d'épurer et de retrouver la valeur du sacré. Les rites, innombrables dans leurs formes (l'auteur parle longuement des sacrifices), dérivent des connaissances initiatiques primitives. Ces dégénérescences ne sont pas récentes ; M. Gordon situe à l'époque néolithique les plus graves d'entr'elles, lors de la fondation du matriarcat — il nous renseigne moins bien sur les origines, la raison d'être du matriarcat. Curieux paradoxe, les peuplades dites primitives seraient plus proches du sens élevé du sacerdoce que bien des peuples civilisés. Mais il y aurait ici beaucoup à dire, en montrant que l'apparition de la conscience est liée au développement de la connaissance sensible, laquelle postule, en somme, l'oubli — ou le rejet — de la voyance originelle. Toujours est-il que la notion de mentalité primitive, telle que Lévy-Bruhl nous l'a léguée, est sans doute à réviser.

Le bref chapitre final sur le sacerdoce dans le christianisme permet d'apercevoir en quoi la thèse générale continue de s'appliquer aux époques modernes.

Une seule réserve. L'emploi des mots *univers dynamique* ou *radiant*, pour désigner le monde des réalités concrètes et pourtant non immédiatement perceptibles, ainsi que le terme *surhomme* appliqué à l'initié total, ne risque-t-il pas d'introduire de fâcheuses confusions dans l'esprit du lecteur ?

CHARLES VIDIL.

●

INITIATION A LA PSYCHANALYSE, par DENISE SAADA (*Maloine*).

La psychanalyse est une science — donc le domaine de certains spécialistes. Notre époque, avec raison, fait la part belle à ces derniers par réaction contre les schématisations primaires de quelques manieurs d'idées générales et contre le dogmatisme scientiste. Elle exige de la rigueur : l'honnêteté de la recherche scientifique est à ce prix.

Mais s'il devient difficile à celui qui veut avoir des clartés sur tout, de se prononcer avec compétence sur les particularités d'une science, il n'en est pas moins vrai qu'une tendance redoutable par la vraie culture s'installe dans chaque spécialité ; elle se marque par l'ignorance des autres spécialités, comme de la science en général, et par l'emploi d'une terminologie déroutante pour le profane. En ce qui concerne la psychanalyse, ce jargon n'est pas sans évoquer parfois l'écolier limozin.

Il est souhaitable que des esprits bien informés établissent dans un langage usuel la communication avec les augures. C'est ce qu'a fait M[me] Denise Saada dans un manuel sans prétention, mais qui justifie parfaitement son titre : *Initiation à la Psychanalyse.*

Il faut louer l'auteur de son ordre et de sa clarté. En effet, cet exposé intelligent et précis de la théorie et de la pratique psychanalytiques, évite à la fois les écueils de la vulgarisation et ceux de la technicité. Mme Saada décrit avec fidélité, en la décantant sans l'appauvrir, la science créée par Freud. Mais elle nous rend aussi sensible sa façon personnelle de la concevoir et de l'appliquer, par des exemples qu'on sent puisés à la source d'une expérience déjà riche de praticienne.

Le plan de l'ouvrage est excellent, car il met en lumière l'aspect dynamique de la psychanalyse, qui est essentiellement : connaissance des phases successives traversées par l'individu, c'est-à-dire son histoire, et, sous l'angle thérapeutique : dévoilement progressif des différentes couches de la conscience jusqu'aux complexes inconscients. Il souligne que la psychanalyse est inséparable de la notion de durée et de celle de quête (vérités enfouies des anciennes fables); il passe en revue les manifestations de l'inconscient et donne une vue d'ensemble très suffisante du traitement. Les conclusions que formule Mme Saada rejoignent par delà le plan psychologique l'explication des mythes et la morale.

Il est bon que de tels livres soient mis en circulation, afin de familiariser le lecteur avec une science encore superficiellement connue, déformée par les amateurs de scandales et d'à peu près philosophiques.

FRANCINE BÉRIS.

●

METAMORPHOSE DE LA LITTERATURE, par PIERRE NÉRAUD DE BOISDEFFRE (*Alsatia*).

Il faut un certain cran pour aborder la carrière des lettres par un réquisitoire contre des pontifes encore munis de crocs et de griffes. Pierre de Boisdeffre ne craint pas, dans son premier livre, de croiser le fer avec Mauriac, Gide, Montherlant ou Malraux. Dans ce combat serré, il porte un double fanion : celui de la génération qui eut treize ans en 1939 et celui des jeunes catholiques. L'analyse et le jugement de l'auteur sont soumis constamment à ces deux références qui sont aussi des limites.

Les quatre écrivains cités plus haut, ainsi que Barrès et Bernanos, ont été pour P. de Boisdeffre des initiateurs. Il leur a demandé beaucoup, surtout de lui servir de guide — presque de bouée — dans le chaos de son adolescence. Tous l'ont aidé, c'est pourquoi il les a retenus; mais il en est peu qui aient répondu à toutes ses interrogations. D'où sa sévérité, son intransigeance même, qui relèvent davantage des passions que de la raison pure.

Néanmoins, on n'est pas loin de souscrire à sa péroraison : « Notre génération désemparée ne trouve parmi ses aînés immédiats, ni exemples, ni maîtres... Il s'agit de savoir si, dans la

crise de toutes nos valeurs, nous pouvons, avec le seul secours de la volonté humaine, rebâtir une maison habitable pour l'homme ». Et de finir sur cette espérance : « La prise de conscience de l'absurdité du monde peut servir de point de départ à l'édification d'une morale positive ».

YVES PICART.

•

GŒTHE IN UNSERER NOT (Gœthe dans notre détresse), par LÉOPOLD ZIEGLER (*Verlag Die Werkstatt*).

Qu'est-ce que Gœthe l'olympien peut avoir à dire à un monde déchiré et devenu si différent du sien ? Gœthe, répond Léopold Ziegler, a trop bien chanté la paix pour n'avoir pas connu, lui aussi, les conflits et les luttes. *Wilhelm Meister* est l'histoire d'un homme qui souffre dans les cadres que la société lui impose et qui finit par comprendre qu'aucune profession ne permet à l'homme de se réaliser complètement. Là, et non dans les différences extérieures de formes sociales, est le point où notre époque se sépare le plus profondément de Gœthe, celui aussi où elle peut apprendre de lui. La société, entendue comme l'ensemble des activités économiques, n'est pas le milieu final où nous puissions réaliser la plénitude de notre humanité : cette conviction, que Gœthe n'a formulée nulle part, n'en inspire pas moins toute sa conception de la société. Ainsi compris, toutefois, son message serait purement négatif. Léopold Ziegler a cherché quel était son sens positif et il pense l'avoir trouvé dans l'épisode de Macarie, qui fait partie du même roman. L'homme n'est vraiment homme que s'il est un microcosme, il ne trouve sa place exacte, son « lieu naturel », dans l'univers que s'il manifeste en lui-même cet ordre dont les cieux lui montrent la figure. Sa singularité doit être le support de son universalité. C'est en passant dans « l'autre », dit Hegel, que le soi se réalise lui-même. Mais il ne peut le faire sans se perdre, ajoute M. Ziegler, que s'il est beaucoup plus qu'un animal social, car le collectif n'élève pas au-dessus de l'individuel et en conserve toutes les limitations. Il faut que l'homme découvre en lui le « centre pur », le pôle invisible autour duquel son être doit se développer, dans un ensemble complexe de phases, qui sont comme autant de mouvement de révolution. Dans ce point d'universalisation, dans ce centre directeur et inspirateur, on reconnaît l'Invariable Milieu des Chinois, le « νους » transcendant des Grecs ; là est le mot de cette énigme qu'est l'homme. Pour avoir ignoré ce point fixe, nous avons perdu notre équilibre intérieur ; et notre action dans l'univers n'est plus qu'une perturbation. Ainsi, Gœthe nous montre la cause de notre détresse, il nous dit quel problème il nous faut résoudre pour y remédier, quelle tâche il nous faut accomplir.

ANDRÉ PRÉAU.

ETUDES MEDITERRANENNES

HISTOIRE DE L'ALGERIE (1830-1950, par GABRIEL ESQUER (Collection « Que Sais-Je ? » *Presses Universitaires de France*). — **Alger et sa région** (*Arthaud*).

Historien d'une rigoureuse probité, Gabriel Esquer a de quoi mécontenter les esprits partisans, mais rend les plus grands services à ceux — il en est encore — qui demandent à être instruits.

Son *Histoire de l'Algérie,* dans les 126 pages réglementaires de la Collection « Que Sais-Je ? » est un tour de force. Elle réussit à dire tout l'essentiel, et son extrême densité n'empêche pas le charme de la lecture, ni même l'abondance de détails pittoresques. D'un plan très net, l'ouvrage se limite volontairement à la période 1830-1950, traite de l'Algérie, nom de l'Afrique du Nord, du Maghreb ou de l'Islam. Aucun conformisme. L'œuvre accomplie est mise en lumière, mais non surestimée ; les réussites et les mérites ne sont pas plus passés sous silence que les lacunes et les abus. Les carrières des généraux de la conquête ne sont pas contées sur le ton habituel d'hagiographie. Le livre se termine par l'histoire des dix dernières années (et l'auteur du *Huit Novembre* sait de quoi il parle) et par le panorama suggestif et précis de la situation actuelle et des problèmes urgents : rapide évolution des partis, technique particulière des élections, accroissement de la population, répartition significative de la propriété, nécessité d'une politique agricole, industrielle, scolaire et sociale.

Dans un cadre moins strict, *Alger et sa région,* illustré de nombreuses photographies, décrit la ville qui doit aux frères Barberousse d'être capitale, et le pays qui va du Sahel jusqu'à l'Atlas blidéen, de Cherchell jusqu'à Palestro, mêlant sans pédantisme l'histoire, l'anecdote, la géographie, l'urbanisme et la psychologie.

●

HISTOIRE DU MAROC, DES ORIGINES A L'ETABLISSEMENT DU PROTECTORAT FRANÇAIS, par HENRI TERRASSE. Tome I (Casablanca, *Editions Atlantide*).

Connu surtout pour ses magnifiques travaux sur l'art hispano-mauresque, Henri Terrasse entreprend de nous donner l'histoire du Maroc bien à jour et synthétique qui nous manquait encore. Le premier volume va des origines aux Almohades, en passant par les comptoirs puniques, les établissements romains,

les conquêtes musulmanes, les Idrissides, les Oméiades et les Almoravides. Embrasser cette histoire assez confuse dans un tableau ordonné n'était pas chose facile. L'auteur y parvient en sériant les difficultés, en s'attaquant aux problèmes l'un après l'autre, classés en nombreuses subdivisions encadrées dans un large plan général. Il y fallait, à la fois, de l'érudition, du tact psychologique, de la sensibilité esthétique et aussi la méthode cartésienne. Les chapitres les plus réussis à cet égard sont peut-être ceux sur le peuplement, les grandes confédérations de tribus, le rôle précieux et sous-estimé des *harratin* dans le Sud, les débuts de l'islamisation, le passage d'une économie surtout rurale à une économie caractérisée, non sans danger, par la coexistence et l'opposition des villes bien à part, des plaines parcourues par les tribus arabes ou arabisées, des montagnes aux groupes ruraux berbères, en général sédentaires et isolés, les caractères psychologiques et politiques des dynasties almoravide et almohade et les raisons de leur décadence comme de leur prodigieux jaillissement.

ÉMILE DERMENGHEM.

●

SOLEIL, Nº 2.

Le deuxième numéro de la courageuse revue *Soleil,* des jeunes poètes algériens, contient, à côté de textes d'Ahmed Sefrioui, Paul Ortega, Gabriel Teuler, André Rosfelder, J.-M. Lechatel, la traduction de poèmes de Serrano Plaja, par E. Roblès, et celle de quatorze *bwaqel,* par Hamida Bouzelifa. Ces poèmes de la *boqala* (dont les *Cahiers du Sud* avaient donné une série, traduits par Y. Oulid Aïssa, dans le recueil *L'Islam et l'Occident*) sont des petites pièces composées par les femmes d'Alger et de Blida, qui offrent la particularité d'être récitées dans un jeu d'origine mantique, en faisant tourner un bocal sur les doigts. Ces vers candidement passionnés sont illustrés par Baya (dont Galièro présente un beau portrait), une jeune fille arabe qui a réussi une curieuse, savoureuse, spontanée et même inconsciente synthèse : peintres ultra-modernes, décorateurs et enlumineurs illettrés des cafés sahariens, des coffres peints, des Boraq populaires. On n'a pas oublié l'exposition qu'elle fit il y a deux ans, à la galerie Maeght, de Paris, présentée par J. Peyrissac et André Breton.

MARRAKECH

PARFUMS

RAYONNANTS

FLÈCHES

CONQUÊTE

DE
LANCÔME
PARIS

WALLACE

CAHIERS DU SUD

Directeur-Fondateur : JEAN BALLARD

●

Comité de Rédaction

LÉON-GABRIEL GROS, *Rédacteur en chef*
JEAN TORTEL, TOURSKY, A. BLANC-DUFOUR, PIERRE GUERRE
Secrétaire de rédaction : JEAN LARTIGUE

●

Correspondants

JOE BOUSQUET (Carcassonne), E. DERMENGHEM (Alger)
FÉLIX GATTEGNO (Buenos-Ayres)

●

ADMINISTRATION-RÉDACTION

10, Cours du Vieux-Port, MARSEILLE.

Tél. : DR. 53-62 ● C. C. P. Marseille 137-45

Publicité littéraire

Néo Publicité, 71, Rue des Saints-Pères, 71 — Paris (VIe)

Dépôt et distribution à Paris :

28, rue du Four (6e)

ABONNEMENTS

France et Colonies	**Un an (6 nos)**	**850 frs**
	Le numéro, 160 frs	
Etranger	**Un an (6 nos)**	**1.100 frs**
	Le Numéro : 200 frs	

Le Directeur reçoit le Mercredi, de 18 à 20 heures

●

La revue ne renvoie les manuscrits non insérés que si l'auteur y joint une enveloppe timbrée à son adresse

ON NE PEUT PAS IGNORER

F*ragments* d'un enseignement inconnu

Le livre de P.-D. OUSPENSKY, récemment publié chez STOCK, a provoqué dès sa parution un grand intérêt et de vives polémiques. En affirmant qu'il n'y a pas d'évolution automatique, et que le « progrès » et la « civilisation », au sens réel des mots, ne peuvent apparaître qu'au terme d'efforts *conscients*, il heurte les attitudes mentales habituelles. G. SLOCOMBE dans le *New-York Herald Tribune de Paris* du 1er février, FRANÇOIS MAURIAC dans le *Figaro* du 20 février, MAURICE NADEAU dans *Combat* du 2 mars ont signalé sa parution comme un signe des temps. JEAN ROSTAND a essayé de démontrer dans *Franc-Tireur* que cet enseignement était juste bon à « piper les snobs et duper les naïfs ». Certaine revue mensuelle a simplement *refusé* d'insérer une page de publicité commerciale pour FRAGMENTS. HARCOURT AND BRACE à New-York, ROUTLEDGE AND KEGAN à Londres, le Comte KEYSERLING (Editions der Palme) à Innsbrück viennent de publier cet ouvrage qui apporte une nouvelle conception de ce qu'est l'homme (basée sur la connaissance impitoyable de tous ses mécanismes) et de ce qu'il peut devenir (par le développement harmonieux des germes qui sont le privilège de l'espèce humaine).

La civilisation a donné à l'homme du XXe siècle des possibilités de développement presque illimitées dans le domaine de la science et de l'économie, mais, en ne faisant croître que certains côtés de sa nature, au détriment des autres, elle l'a déséquilibré : il est devenu son propre esclave. FRAGMENTS D'UN ENSEIGNEMENT INCONNU rappelle à l'homme qu'il peut, s'il veut, se libérer.


J. TONELLI
CNP
COMPAGNIE DE NAVIGATION
PAQUET
"LA LIGNE DU MAROC ET DU SÉNÉGAL"
PAR MARSEILLE

LE TROISIEME FESTIVAL INTERNATIONAL DE MUSIQUE D'AIX-EN-PROVENCE — 15 Juillet - 4 Août 1950

Il en est des Festivals comme de toutes les créations d'art, qui commencent par exister, et qu'on définit après coup.

La récente vogue des manifestations internationales auxquelles Salzbourg a donné le branle, leur multiplication au cours de ces dernières années, commencent à préoccuper les théoriciens. Les plus méthodiques essaient de les rattacher à de lointaines origines, qu'on peut reculer jusqu'aux « Puys de musique » du Moyen Age français, et d'établir la règle idéale du Festival *en soi*.

D'autres, combien plus sages ! se contentent d'examiner la situation telle qu'elle se présente et d'en faire la critique constructive, cherchant avant toute chose, comment utiliser aux fins les plus hautes, l'effort d'organisation que représente un Festival, l'élan de sympathie qu'il doit susciter de la part d'une foule d'auditeurs, la conjonction de talents mobilisés pour sa réussite.

Igor Markevitch, un des compositeurs le plus en vue de l'école contemporaine, a donné à la *Gazette de Lausanne* (1) un article orienté dans ce sens. Bien qu'il envisage plus particulièrement la question sous l'angle du chef d'orchestre — et il la pose en termes excellents : « Notre mission est-elle de présenter au public la littérature musicale, ou de choisir dans la littérature musicale un répertoire d'une douzaine d'ouvrages pour nous présenter nous-mêmes ? » — il ne s'en élève pas moins à des considérations d'une portée générale.

Sans se piquer de définir, il cerne en peu de mots, mieux qu'on ne l'avait jamais fait, la notion de Festival, quand il écrit : « Je trouve une saveur antique à ces Jeux, *où des gens venus de partout se rencontrent, loin de leurs soucis quotidiens, dans le culte des plus belles conquêtes de l'esprit* ».

Avec un égal bonheur, il signale l'écueil le plus menaçant : la tentation, pour les organisateurs, de s'en remettre à la solution de paresse qu'est l'exhibition de vedettes et d'œuvres consacrées, alors que, de toute évidence, « le caractère même des festivals permettrait des découvertes, des rencontres, des confrontations extraordinaires, impossibles dans un concert courant et qui conféreraient à ces manifestations une atmosphère déterminée, riche et frappante. Il faudrait pour cela que leurs programmes obéissent à des critères assez forts pour leur assurer une fonction vivante dans notre vie musicale ».

La place me manque pour reproduire le détail des suggestions d'Igor Markevitch. Mais j'ai l'impression que, dans la mesure où l'on peut les concilier avec des exigences pratiques qu'il lui arrive de méconnaître, le prochain Festival d'Aix-en-Provence les rejoint d'assez près.

●

Si on analyse le programme d'Aix, on y constate — ou du moins, je puis dire, y ayant collaboré pour une part modeste, que telle a été l'intention de ceux qui l'ont établi — une ligne de conduite nettement affirmée en ce qui concerne *le choix des œuvres, le choix des interprètes, la préparation des représentations et des concerts.*

---

(1) *Gazette de Lausanne*, 1er et 2 octobre 1949.

a) **Choix des œuvres.**

Il obéit à une constante préoccupation de qualité, mais avec le souci non moins constant — et c'est ici qu'on est bien obligé de composer avec la pure théorie — de demeurer accessible à un vaste public, raison d'être du Festival et sa condition d'existence, qu'on ne saurait traiter comme un congrès de musicologues spécialisés.

D'où suit que le problème de la sélection des œuvres s'accompagne en permanence d'un problème de dosage et d'équilibre.

On s'est donc appliqué à ménager les alternances et les contrastes les plus propres à soutenir l'intérêt. Dans le plan d'ensemble, alternance entre les représentations lyriques et les concerts : ceux-ci, au nombre de treize, intercalés à peu près symétriquement entre celles-là.

Les deux œuvres lyriques sont de Mozart. La réussite éclatante de *Don Giovanni,* l'été dernier, imposait sa reprise. Il alterna, cette saison, avec *Cosi fan tutte,* dans des décors et avec des costumes de Balthus; il est à peine utile de remarquer au passage que *Cosi* ressortit à la comédie légère, tandis que l'élément tragique domine dans *Don Giovanni,* en dépit de son sous-titre de « Drama giocoso ».

La substance des concerts et leur succession répond au même parti-pris de diversité. Les uns sont à grand orchestre, d'autres (« Musiques oubliées », concert Bach-Bartok) à l'effectif de l'orchetre de chambre; l'un d'eux, au château de Lourmarin, ne mettra en action qu'un quintette instrumental; il en est de purement symphoniques, d'autres font place au concerto de soliste, un lui est tout entier consacré (avec Wilhelm Kempff).

Les chœurs interviennent cinq fois, deux fois dans des séances de musique sacrée « a cappella », deux dans des opéras anciens chantés « en concert », une fois dans une rétrospective de *bel canto* d'une ampleur peu commune, puisqu'on y entendra des scènes entières de Rossini, Bellini, Donizetti et Verdi, qu'on donne d'ordinaire, au concert, amputées de toute la partie chorale.

Ceci pour la variété des moyens d'exécution. Quant à la teneur musicale, l'article de Markevith insistait à juste titre sur l'obligation à laquelle les organisateurs de festivals devraient se sentir astreints d'enrichir le répertoire d'œuvres nouvelles ou d'œuvres anciennes injustement délaissées. En plein accord avec cette position de principe, Aix apportera, cette année, la première audition européenne de la *Turangalîla-Symphonie* de Messiaen, partition considérable qui meuble à elle seule une soirée; celle du concerto pour piano de Francis Poulenc; celle du *Peintre et son modèle* de G. Auric (pour la première fois au concert); pour la partie ancienne, la première audition mondiale d'un opéra de Vivaldi, *Il Giustino,* exécuté en concert d'après la réalisation d'Iris Panzani, le concert de la société « Musiques oubliées » que dirigera Nadia Boulanger (œuvres de Haydn, Bach, Monteverdi, Rameau, J.-G. Graun, etc.), les motets des écoles française, flamande, italienne et espagnole que fera entendre la maîtrise de la cathédrale de Strasbourg.

Une importance presque égale devrait s'attacher à l'audition d'œuvres rarement jouées en France, comme l'*Orfeo* de Monteverdi (en concert, le 31 juillet), la *Sérénade* de Mozart, pour cordes et deux cors; pour les modernes, le *Divertimento* et la *Rapsodie* de Bartok, le *Requiem* d'Ildebrando Pizzetti, etc...

Entre ces éléments neufs ou relativement peu connus s'insèrent des pages célèbres d'hier et d'aujourd'hui, chaque concert étant consacré à une école ou à une époque déterminée, sauf quelques exceptions dont on saisira l'intention sans difficulté.

b) **Choix des interprètes**

Il a été effectué, en fonction des œuvres à exécuter, et non du lustre qu'on pouvait escompter de telle ou telle vieille gloire. Le Don Giovanni de l'an dernier, Renato Capecchi, que l'on va revoir en juillet, était pratiquement ignoré, en tant

que chanteur de théâtre, quand Gabriel Dussurget eut l'idée de lui offrir cet engagement ; plusieurs de ses camarades étaient à peine plus avancés dans la carrière, qui se sont révélés de parfaits acteurs lyriques, dignes de faire équipe avec une Emmy Loose, une Suzanne Danco, un Marcello Cortis.

D'autres jeunes talents les rejoindront cette année : Luisa Ribacci, récent grand prix de chant au concours de la Radio Italienne, chantera Mozart à côté d'eux. Au concert, on entendra le pianiste américain Grant Johannesen, disciple de Robert Casadesus, la claveciniste Aimée Van de Wiele, illustre en Belgique, en Suisse, en Angleterre, mais qui n'a pas encore en France, l'audience qu'elle mérite, Johanna Martzy, toute proche de ses débuts et déjà l'une des premières violonistes de ce temps, Vensislav Yankoff, pianiste que le dernier concours Long-Thibaud a révélé.

L'énoncé de ces quelques noms suffit à indiquer que, pas plus que les situations acquises, les nationalités ne jouent de rôle dans la désignation des solistes, étant entendu que notre pays a, en la personne de Monique Haas, d'André Marchal, de Francis Poulenc, de J.-P. Rampal, Ulysse Delecluse, etc..., des représentants de choix, et que deux orchestres français ont charge de la partie symphonique et de l'accompagnement des opéras : l'Orchestre National de la Radiodiffusion française et la Société des Concerts du Conservatoire. Six chefs se partageront leur direction, Nadia Boulanger, Ernest Bour, Roger Désormières, Charles Munch, Fernando Previtali, Hans Rosbaud, chacun d'eux conduisant les partitions vers lesquelles il se sent le plus attiré et communiquant à des phalanges d'une merveilleuse souplesse une qualité d'émotion et de couleur chaque fois différente. Dernier élément de diversité : les deux chœurs, venus l'un de Strasbourg, la maîtrise de la Cathédrale, avec à sa tête l'abbé A. Hoch, l'autre de Rome, le *Coro polifonico* de l'Académie Santa Cecilia, dirigé par Bonaventura Somma.

c) **Préparation des représentations et concerts**

Une des obligations majeures et, en même temps, une des prérogatives des organisateurs de Festivals, consiste à ne rien présenter qui n'ait été minutieusement, scrupuleusement mis au point. Des excuses qu'on peut, à la rigueur, admettre dans la hâte de la vie musicale de tous les jours sont, ici, tout à fait irrecevables. Les responsables du festival d'Aix en ont la claire conscience. La mise en scène, la conception des décors et costumes de *Don Giovanni* avaient demandé des mois : si légère que soit l'action de *Cosi fan tutte,* les études préliminaires ont été amorcées dès la fin de la saison dernière.

Les répétitions commenceront le 15 juin, un mois avant la première et se poursuivront tous les jours. Le tableau de service prévoit pour les concerts une préparation aussi poussée : quinze répétitions pour la seule symphonie de Messiaen ; le reste à l'avenant.

●

Je me suis longuement étendu sur le mécanisme musical du Festival d'Aix-en-Provence. Mais je ne me dissimule pas qu'à le considérer ainsi isolé de son ambiance, on n'en peut prendre qu'une idée incomplète et même fausse, tant est profonde l'harmonie qui règne ici entre les architectures sonores et le décor au milieu duquel elles s'élèvent.

De tout temps, lettrés et artistes ont célébré le charme d'Aix-en-Provence. Mais sa prédestination à la musique vient seulement d'apparaître, à la faveur des deux premiers festivals ; elle a très vivement frappé nombre de bons esprits, et suscité une abondance de commentaires, dont quelques-uns si éloquents et si justes que j'aurai de meilleures chances de dire l'essentiel en leur empruntant quelques citations qu'en essayant de me substituer à eux. —

MARC PINCHERLE.

PARMI LA PRESSE DU FESTIVAL

Aix a fait un miracle... Elle va nous permettre, telle un nouveau Salzbourg et infiniment plus attirante que lui, de découvrir, aux sons des cigales et grâce à son antique sagesse, à l'harmonie précieuse de son ciel et de ses murs, les rivages les plus rares et les plus nobles de la musique.

PIERRE MEYLAN,
Gazette de Lausanne (13 Août 1949).

La beauté d'Aix, au cœur de la Provence, est une beauté musicale... L'intégration de la musique de Mozart dans le cadre aussi bien que dans la ville et la campagne environnante est une chose remarquable.

GUIDO PIOVÈNE,
Corriere della Sera (22 Juillet 1949).

La petite ville d'Aix-en-Provence est faite pour la musique. Elle possède une ambiance mélodieuse, créée par les innombrables fontaines qui, jour et nuit, bruissent dans les rues et sur les places. Cette mystérieuse musique des sources est l'accompagnement de tout ce festival.

WOUTER PAAP,
Mens en Melodie (Septembre 1949).

Pendant ces deux semaines enchantées, architecture et musique n'ont plus fait qu'un.

JEAN-LOUIS VAUDOYER,
Revue des Deux Mondes (15 Août 1949)

Ainsi, par la vertu de la musique, qui est de tous les arts celui qui atteint le plus profondément la sensibilité, qui fait communier le plus largement les esprits et qui traverse toutes les frontières, la belle ville d'Aix, réveillée de sa léthargie et déployant toutes ses séductions, a rayonné sur le plan international.

ARMAND LUNEL,
Evidences (Août-Septembre 1949).

MUSIQUE ENREGISTREE

« Les *Miroirs,* écrit Ravel dans son esquisse biographique, forment un recueil de pièces pour piano qui marquent dans mon évolution harmonique un changement assez considérable pour avoir décontenancé les musiciens les plus accoutumés jusque là à ma manière ».

Composés en 1905, les *Miroirs* comprennent cinq pièces : Noctuelles, Oiseaux tristes, une barque sur l'Océan, Alborada del gracioso et La Vallée des Cloches. Ces titres mêmes suffiraient à montrer qu'elles procèdent d'une intention descriptive ; mais dans quelle mesure Ravel, si pudique, si jaloux de ne rien livrer de lui-même dans son œuvre, a-t-il pu demeurer en marge du sujet ? La musique peut-elle peindre l'objet sans faire premièrement la confession du peintre, comme le voudrait André Suarès ? On ne peut le penser en écoutant les *Miroirs* ; et l'intense poésie qui baigne chaque évocation, n'est-ce pas précisément la présence même de l'artiste, invisible entre l'image et son reflet ? Cette présence est encore rendue plus évidente par la splendide interprétation de Walter Gieseking ; l'expression atteint ici une puissance d'envoûtement qui tient presque de la magie (Columbia).

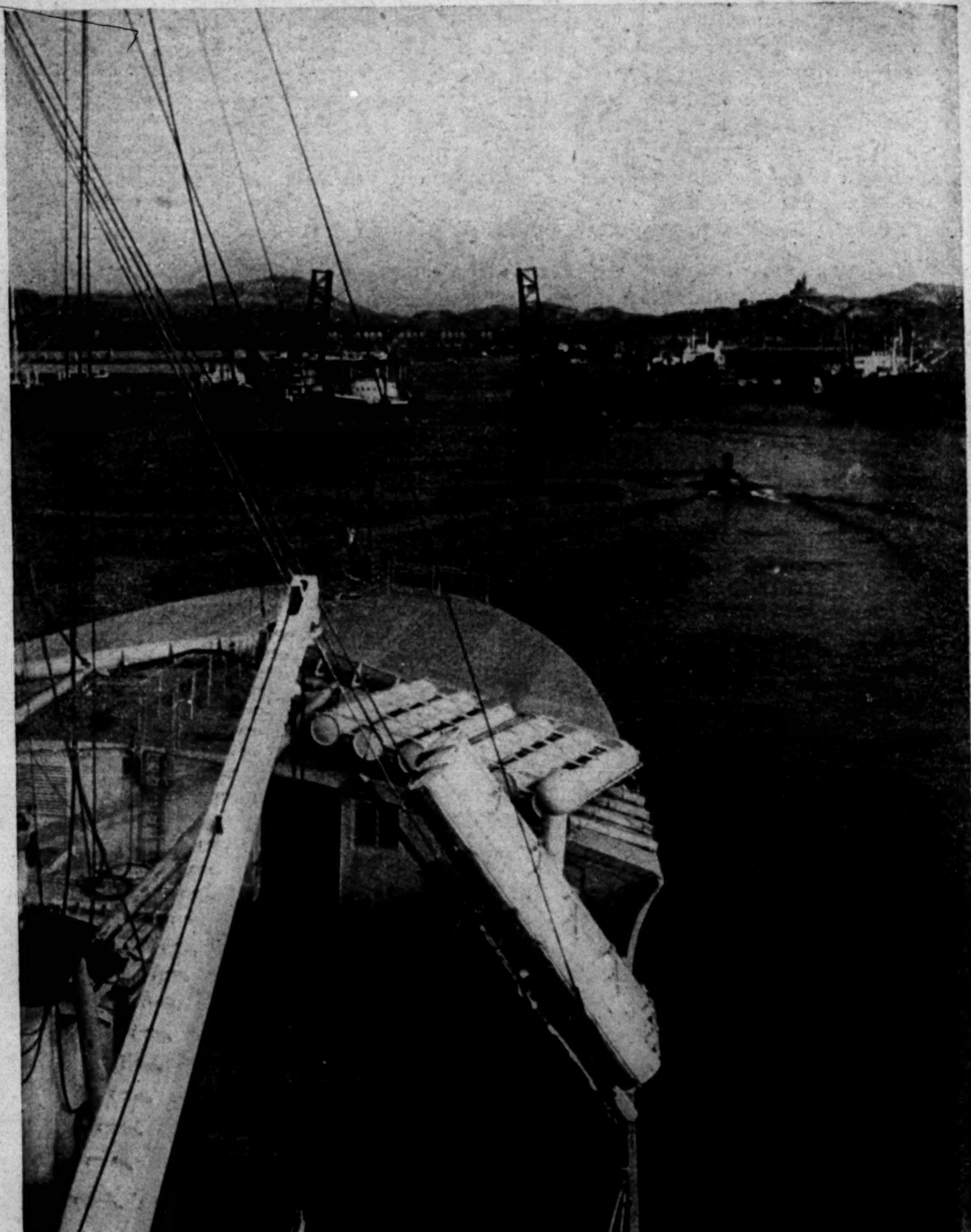
La Symphonie Concertante en mi bémol pour quatuor à vent et orchestre, de Mozart, date du second séjour à Paris (1778). Quittant Salzbourg en compagnie de sa mère, Mozart s'arrêta quelque temps à Mannheim, qui était considéré comme le centre de la musique instrumentale. Il s'y lia, entre autres, avec quatre virtuoses, le flutiste Wendling, le hautboïste Ramm, le corniste Punto et le bassoniste Ritter, qui décidèrent de l'accompagner à Paris pour tenter également leur chance. C'est à leur intention que Mozart composa cette œuvre charmante, en vue d'une exécution au Concert Spirituel qui, bien entendu, n'eût pas lieu. La Symphonie concertante comprend trois mouvements : un allégro, un adagio et un andantino avec variations. Elle est interprétée avec brio par les excellents solistes de l'orchestre de chambre de Fernand Oubradous ; j'aurais aimé toutefois, dans les variations finales, que le cor demeurât plus discret (V. S. M.).

Il faut savoir gré au Quatuor Léon Pascal de nous donner chez V. S. M. une exécution précise et bien équilibrée du célèbre *Quatuor en Ré mineur, op.* 76, *n*° 2, de Haydn, appelé *Quatuor des Quintes,* parce que son thème initial est construit sur deux quintes successives. Des quatre mouvements dont se compose ce chef-d'œuvre, le Minuetto, écrit en canon entre les violons d'une part, l'alto et le violoncelle d'autre part, n'est pas le moins original ni le moins savoureux.

Il existe de nombreuses versions de la 7e *Symphonie* de Beethoven ; Polydor nous en présente une nouvelle, qui doit prendre rang parmi les meilleures. Elle est due à Herbert von Karajan, à la tête de l'orchestre de l'Opéra de Berlin. Une gravure très limpide nous permet d'apprécier toutes les finesses d'une exécution précise et habilement nuancée. Je ne chicanerai M. Karajan que sur le tempo du premier Allegro ; il le prend à 88, alors que Beethoven indique 104, ce qui lui enlève un peu de cet élan qui fit nommer cette symphonie l'Apothéose de la Danse. Par contre, son exécution du scherzo est un miracle de légèreté, et il est difficile d'être plus pathétique dans l'admirable allegretto.

Toujours chez Polydor, deux célèbres pages orchestrales de *La Walkyrie :* la Chevauchée et l'Incantation du feu, par le même orchestre, placé sous la direction de Karl Elmendorff, spécialiste de Wagner. C'est dire la valeur de cette interprétation. Notons enfin l'enregistrement, par la même firme, du *Concerto en Mi majeur* de J.-S. Bach pour piano et orchestre ; cette très belle œuvre mériterait de figurer plus souvent au répertoire des pianistes. Elle est interprétée par Louise Thyrion et l'orchestre de chambre « Pro musica », dirigé par Arthur Goldschmidt ; l'exécution n'est pas toujours très précise et l'orchestre paraît un peu effacé.

GASTON MOUREN



BASSIN DE LA PINEDE *(Photo de Renzis)*

AUTOUR DU COLLOQUE INTERNATIONAL D'ACOUSTIQUE DE MARSEILLE

Plus de cent savants sont récemment venus de quatorze pays tenir un colloque à Marseille. Un Congrès d'Acoustique a quelque chose de symbolique aux frontières de cette Méditerranée où l'on se plaît à imaginer que naquirent les Muses, où l'exubérance disciplinée de la nature invite aux rythmes du vers et de la mélodie, où l'air enfin est si pur qu'on a plaisir à y faire chanter le langage et le discours.

La réalité n'est pas moins intéressante, qui offrit aux acousticiens l'installation remarquable du Centre de Recherches Scientifiques de Marseille... et le champ d'expériences que constitue la ville elle-même, bruyante entre toutes, par les mille activités de son port et de ses industries.

●

L'acoustique est un mot vieillot qui dissimule mal l'importance de cette recherche dans la vie moderne. C'est un domaine encore mal exploré et qui se révèle plein de richesses... à chaque fois qu'on s'y aventure. Mais on ne s'y aventure apparemment que sous la poussée contraignante de l'extérieur.

Si l'Acoustique a repris une place de premier plan dans les préoccupations scientifiques, les raisons de ce renouveau ne sont pas d'ordre purement spéculatif. Tout se passe comme si le progrès industriel, l'application vulgarisée des découvertes théoriques, voire les besoins nés d'une guerre et pour elle, tiraient ce savant de sa retraite et le contraignaient à pousser plus avant sa quête dans une collaboration — au demeurant fructueuse — avec l'usine. Mieux même, c'est l'usine qui propose au savant le thème et le but de sa recherche...

Le phénomène n'est pas nouveau. Adrien Foch, qui fut un des grands spécialistes de l'Acoustique le remarquait avant cette guerre.

Il y a quarante ans, cette science « paraissait avoir livré aux savants tous ses résultats essentiels. L'Allemand von Helmholtz en avait établi les fondements physiques et physiologiques de façon solide et de manière qui semblait définitive ; Rayleigh en avait donné une exposition dont la rigueur mathématique s'appuyait sur un remarquable ensemble expérimental... » la lecture du « Traité » d'Auerbach laissait l'impression qu'il n'existait plus en ce domaine que points de détails à élucider et bagatelles bonnes à satisfaire la curiosité de quelques bas-bleus, « women physicists »...

Des effets constatés par des expérimentations systématiques, on était remonté aux causes et aux lois. Il semblait qu'on eût tout dit et que le cercle fût clos.

●

Précisément au contraire — si l'on pardonne la comparaison — le développement de l'Acoustique suivait, tout comme le son, une sorte de sinusoïde idéale plongeant tantôt dans la théorie et tantôt dans la pratique. Pasteur l'avait dit : « Il y a la science et il y a les applications de la science... ». Celles-ci entraînant celle-là.

C'est le repérage des engins de guerre qui poussa à l'étude des bruits qu'ils émettaient.

Le développement des « mécaniques à parler », téléphone ou radiodiffusion, a posé à l'industrie des difficultés dont la solution exigeait l'étroite collaboration de la technique et du laboratoire.

L'extension de l'automobile a soulevé la question du bruit. On s'est aperçu que le bruit était néfaste. A la prière des médecins, des philosophes et des urbanistes, physiologistes et physiciens ont combiné leurs efforts pour mesurer la gêne ou la fatigue provoquée sur l'organisme humain comme sur les machines et les édifices par le vrombissement des moteurs, les trépidations et le roulement des véhicules.

Hier, l'architecte grec ou romain mettait tout son talent (science autant qu'intuition) a dresser l'ovale parfait du stade ou la demi-circonférence du théâtre, pour que le peuple entendit parfaitement crier les auriges au virage de la borne ou le choryphée des tragédies. Le maître d'œuvre des basiliques médiévales sut dissimuler au pilastre de ses colonnes les cavités d'argile où la parole et le chant trouveraient un neuf écho (1).

De nos jours, c'est contre le bruit qu'on lutte; contre ces vibrations discontinues, briseuses du rythme intérieur, désintégratrices de notre moi.

C'est bien le moins que le savant qui permit la machine, le téléphone, le moteur, la « T. S. F. » s'efforce maintenant d'en enrayer les dégâts et nous restitue un Univers enfin audible sans énervement ni danger.

Tel fut le principal souci de nos acousticiens. De leurs études naîtra l'avion insonore; la maison où l'on n'entendra plus piétiner le voisin du dessus et se disputer le ménage du dessous; la possibilité de téléphoner paisiblement au milieu du vacarme d'un atelier... Les directives de laboratoire ont déjà permis la mise au point de matériaux isolants (2). Elles permettront peut-être de tuer le bruit dans les villes...

•

On mesure ici le pas qui a été accompli : tout à l'honneur de nos savants. Ils sont « descendus dans la rue ». Les voici repris par la vie et par leurs semblables. Mais cette sollicitation constante les oblige à leur tour à collaborer entre eux. Tous leurs domaines « spécialisés », qu'ils avaient patiemment délimités et cloisonnés, se retrouvent interférents, communicants.

---

(1) Que dire aussi de ce bonheur dans le maniement du matériau et dans la combinaison des éléments architecturaux, de telle sorte que l'arête ou la voûte devienne un véritable tuyau acoustique pour les murmures de la confession ? Parlant à l'angle d'un mur, face à la pierre, le lépreux recevait par la même voie les consolations du prêtre placé à l'angle opposé, n'entendant que lui et ne pouvant être entendu que de lui, sans le voir jamais...

(2) C'est le cas des matériaux employés pour la construction de l'Unité d'Habitation Le Corbusier et les ensembles de reconstruction du Vieux-Port à Marseille, qui ont été étudiés par le C.N.R.S., et de matériaux préfabriqués, comme la laine de verre (*Isover*), maintes fois citée dans un des rapports du colloque international.

Il n'est pas possible — est-il encore permis ? — de demeurer dans son laboratoire étroit, de pousser seul sa charrue dans le sillon. Ainsi est né le Centre de Recherches.

Marseille a le sien, depuis plusieurs années, qui groupe dans les vastes bâtiments d'une sorte de monastère urbain, autour d'un centre de documentation tenu à jour, tous les services : acoustique, optique, chimie, psychotechnique, radio. L'orientation Professionnelle, l'Institut de Biométrie, le laboratoire d'Hygiène, divers services dépendant des Facultés des Sciences et de Médecine y ont également leur place, sous la direction particulièrement compétente de M. le Professeur F. Canac.

On ne saurait dire à quel point cette concentration est féconde et profitable à tous, sous le signe d'une nécessaire communauté. Mais notre communauté à nous est contraignante. Elle pourrait mener, si l'on n'y prend garde, à l'annulation de toute vie personnelle et même de toute personnalité. Celle du savant, fondée sur un libre échange des informations, des suggestions, des thèmes, lui fournira de nouveaux moyens de découverte. En luttant ainsi contre le bruit, en nous fournissant les matériaux qui font notre logis calme et paisible au sein du bruit, le savant nous aide à nous sauver.

CONSTANT VAUTRAVERS.